في تاريخ الفنون الجميلة

الطبعـة الأولى

١٤١٩ هـ - ١٩٩٨م

© دار الشروق

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

سمير غريب

في تاريخ الفنون الجميلة

دار الشروق

مقـــدمة

بداية . . لابد من الاعــتــراف بأن هذا الكتــاب هو الجـزء الأول من الكتاب الذى نشـر بالفعل تحت اسم «نقوش على زمن – صفحات من تاريخ الفن التشكيلى » وهذه ليست أول مرة أنشر فيها الجزء الثانى قبل الجزء الأول . فكان كتاب «السريالية فى مصر» ١٩٨٦ هو الجزء الثانى من كــتــاب «راية الخــيــال » الذى نشــر بعــده بعــدة سنوات «١٩٩٣» والمقصود هنا هو وحدة الموضوع . . فالكتابان السابقان يتحدثان عن السريالية . ولكن أحدهما عن مصر والآخر عن العالم – وكأنه من المفترض البدء بالكل أو العام (العالم) ثم التخصيص (مصر) .

نفس الشىء حدث مع هذا الكتاب « تأريخ ونقد الفن عند العرب » فهو محاولة أولى لإعادة اكتشاف ومراجعة تاريخ تأريخ ونقد الفن فى العالم العربى . ولقد كتبت هذا الكتاب والكتاب الذى سبق نشره «نقوش على زمن» على أساس أنهما كتاب واحد ذو فصول . كل فصل يعرض ويناقش جزئية معينة . لكن مكتبة الأسرة لم تتسع لنشر الكتاب الكامل نظرا لضخامته . فاخترت بعض الفصول التى تهم القارئ

المصرى أساسا ونشرتها تحت عنوان «نقوش على زمن» . وها أنذا أنشر الفصول الأخرى والتى تتسم بمقدمة تاريخية نظرية عن علاقة العرب بالفنون الجميلة والكتابة فى الفن .

متى عرف العرب تأريخ ونقد الفنون الجميلة ؟

هذا هو السؤال الذى قادنى فى النهاية الى كتابة هذا الكتاب . فلقد شغلنى السؤال منذ بضع سنوات . وانشغلت عنه كما انشغل غيرى من الباحثين والنقاد بالكتابة عن الحاضر . عن الإبداع التشكيلى . واستغرقت فى قراءة البحوث الجاهزة . وهى كلها عن تأريخ ونقد الفنون الجميلة فى أوربا . فهناك آلة ضخمة تضخ مياها من كل الأنهار وإلى كل الاتجاهات . وأنا لاأريد أن استغرق أو أن أستسهل المقارنة مع أوربا ، أو سب الواقع العربى ، أو ماضيه كما يفعل آخرون .

الواقع التشكيلى العربى مزدهر . هذه حقيقة يعرفها من عاش تجاربه عبر معظم البلدان العربية . هذا الازدهار على مستوى الإبداع لايواكبه ازدهار على مستوى التأصيل الفكرى - النقدى والتأريخى .

وهذه كانت الملاحظة التى تولد عنها السؤال الأول . فمن شروط التطور والتقدم : التأصيل . التوثيق . المراجعة . وهذه كلها جهود المؤرخين فى كل فروع العلم والمعرفة . لابد أن يكون للفرع أصل حتى يقوى الفرع وينمو . ومع هذا تنمو الأسئلة وتتسع وتتفرع .

فمتى عرف العرب تأريخ ونقد الفنون الجميلة ؟ وكيف ؟ وما هى حقيقة علاقة الدين فى العالم العربى بالفنون الجميلة على مر العصور ؟

ومن كانوا المؤرخين والنقاد الأوائل ؟ وما هى علاقة عدد من كبار كتاب المصريين بالفنون الجميلة ، وآراؤهم فيها ؟ وماذا كان تأثير كل ذلك على الفنون الجميلة عندنا ؟ وعلى الثقافة العربية بشكل عام؟ أسئلة أرجو أن أكون قد وفقت فى الإجابة عليها فيما يلى ذلك من صفحات هذا الكتاب.

فقط أوضح أن البحث هنا يتوقف عند منتصف القرن العشرين ولايتجاوزه .

وأشير بوضوح إلى مشكلة أخرى . . أننى كنت أتمنى أن يمتد مجال البحث فى هذا الكتاب إلى كل الدول العربية ، أو إلى معظمها أو إلى الدول التى ازدهرت فيها الفنون الجميلة واهتمت بها . . لكن هذا لم يحدث بالشكل الذى أتمناه لمشاكل متعددة . . وآمل أن أحقق ذلك يوما ما . .

نظـــرة

من المعروف أن العالم العربى قد انقطع عن تطور الفنون الجميلة الذى استمر فى أوربا لأكثر من اثنى عشر قرنا من الزمان ، ومنذ الفتح الإسلامى . وأخذت الفنون فى العالم العربى وغيره من دول العالم الإسلامى تأخذ اتجاها سمى بالفن الإسلامى طوال هذه القرون . وفى إطار هذا الفن اختفى الرسم والتصوير والنحت من أنواع الفنون فى العالم العربى . وحتى بدأت فى الظهور من جديد مع المستعمرين الأوربيين (فرنسا وإنجلترا) الذين بدءوا فى غزو العالم العربى منذ القرن الثامن عشر . إلا أن العرب أنفسهم لم يبدءوا فى ممارسة هذه الفنون إلا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

ومن المنطقى أن التأريخ والنقد تاليان للإبداع . ومن هنا فإن السؤال الذى طفا على مخيلتى هو : هل عرف العرب التأريخ والنقد قبل القرن العشرين ؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال يجب علينا أن نوضح أن هناك خلطا كاملا تقريبا بين مصطلحى الفنون العربية والفنون الإسلامية . ذلك أنه

جرت العادة ومنذ الفتح الإسلامى للدول العربية على تسمية فنون هذه الدول بالفنون الإسلامية . ولم تكن هذه الدول بالطبع توصف بالعربية قبل الفتح الإسلامى . وكانت لكل دولة منها حضارتها . ووصف العربية نفسه آت من الجزيرة العربية مهد الإسلام . ولقد دخل الإسلام دولا ليست عربية على الإطلاق كإيران وتركيا والهند وغيرها . ولكل من هذه الدول فنونها وحضارتها المتميزة . ومن هنا اختلطت التسميات : الإسلامية والعربية . لكن الغالب عليها هو وصف الإسلامية وذلك حتى خضوع هذه الدول للاستعمار الأوربى ، وتفكك الإمبراطورية العثمانية التى كانت تحكمها ، ونشوء فكرة القومية العربية وتطورها . حينذاك فقط بدأت صفة الإسلامى تنفصل عن صفة العربى .

على كل حال ، نستطيع للإجابة عن السؤال - بأن نقول إنه لم يحدث تأريخ بالمعنى العلمى للفنون لا العالمية ولا العربية أو الإسلامية قبل القرن العشرين فى العالم العربى باللغة العربية .

لقد حدث بالفعل نوع من الحديث عن الفنون الإسلامية - وليس التأريخ -على فترات متفاوتة . إلا أن هناك ملاحظتين فى هذا الصدد :

الأولى : أن ذكر الفنانين والفنون الإسلامية ، وذكر غيرها من فنون الحضارات الأخرى التى عرفها المسلمون وبخاصة الإيرانية والهندية ، ورد متناثرا فى كتب التراث ، وكتب المؤرخين المسلمين الأوائل . وهى كتب لم تخصص لتأريخ الفن أو الكتابة عنه : مثل كتاب ياقوت الحموى «معجم البلدان » ، وكتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى وغيرهما .

الثانية : ذكرها العلامة أحمد تيمور باشا فى مقدمة كتابه : «المهندسون فى العصر الإسلامى» بقوله : «وإنما ضاعت علينا ثمار هذه الجهود بالزهد فيها والرغبة عنها بعد تقهقر العلم بالمشرق ، وقصر الاشتغال على فروع معلومة منه ، حتى بلغ الأمر ببعض منتحليه إلى القول بكراهة النظر فى كتب التاريخ ، لأنها فى رأيه أحاديث ملفقة وأكاذيب منمقة . فما الذى كان ينتظر بعد هذا سوى أن تحول هذه النفائس إلى مسارح للعبث فى الخزائن ، أو لفائف للحلوى فى الأسواق . بل ليس لنا أن نقول : ألفوا ولم يؤلفوا بعد ما رزئت خزائن الشرق والغرب بمن جعلها طعمة للماء والنار ، وفيها جمهرة ما أنتجته العقول فى العصور الإسلامية »[1] .

ومعنى كلام أحمد تيمور أن التخلف الذى عاش فيه العالم العربى قد أثر على علم التاريخ نفسه لفترات طويلة فأضعفه . وأن التخلف أيضا قد أضاع علينا ماقد يكون المؤلفون قد ألفوه بالفعل .

والدليل على كلام العلامة تيمور أن المقريزى فى خططه يشير إلى كتاب مدهش العنوان اسمه : «ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المزوقين من الناس» . لكننا لم نعثر لهذا الكتاب على أى أثر . ومن الأرجح أن المقصود بالمزوقين هم الرسامون أو المصورون بالمصطلح الحديث .

---

(١) أحمد تيمور . المهندسون فى العصر الإسلامى . لجنة نشر المؤلفات التيمورية . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ص١٢ .

ويقابل الباحث عن الظروف التى ساعدت على نشأة التصوير الإسلامى صعوبة نتجت عن عدم وصول مخطوطات مصورة ترجع إلى أوائل العصور الإسلامية . إذ بالرغم مما تذكره بعض المصادر الأوربية والتاريخية عن وجود مخطوطات مصورة من القرن التاسع والعاشر الميلادى ، فإن ماوصل إلينا نقلا يرجع إلى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى . مع ملاحظة أنه قد وصلت إلينا بعض أوراق بردى مصورة من القرن التاسع والعاشر الميلادى عثر عليها فى بلدة الأشمونين بمصر ومحفوظة الآن فى متحف ڤينا ضمن مجموعة الأرشيدوق رينر وهى من القلة إذ لايتجاوز عددها أصابع اليد بحيث لاتجدى نفعا .

يرجع السبب فى فقد هذه المخطوطات إلى عوامل عدة : أولها ما أشيع عن عداوة الإسلام للتصوير وهى وإن كانت لم تمنع الإقبال على التصوير إلا أنها كانت تحد من نشاط الفنانين فى أوائل العصور الإسلامية ، كما أنها كانت تدفع بعض الأشخاص إلى إتلاف المخطوطات أو على الأقل تشويه الصور الموجودة بها .

وثانى هذه العوامل كثرة النفقات والأموال التى تستلزمها هذه المخطوطات الأمر الذى لايقدر عليه إلا الأمراء وأصحاب الثراء وهذا العامل من شأنه أن يقلل من كمية المخطوطات فى أوائل العصور الإسلامية حيث كان السلطان ينحصر فى الأسرة الحاكمة .

وحيث لم تكن الأسرات الحاكمة قد تعددت كما حدث فى العصور الوسطى مثلا وتنافس الحكام فيما بينهم فى مضمار الفنون ،

وثالثها الحالة الجوية حيث الحرارة الشديدة والأمطار والحشرات كل هذه تؤدى إلى تلف المخطوطات إذا لم توجد العناية الكافية إلى حفظها وصيانتها .

ورابعها الحرائق التى كانت تشب فى المكتبات فتلتهم مافيها من مخطوطات وغيرها . كذلك الحريق الذى شب فى المكتبة الساسانية عام ٩٩٨م .

أو تخريب تلك المكتبات على يد الأمراء والحكام نتيجة للنزاع كما فعل السلطان محمود بالمكتبة البويهية فى مدينة الرى عام ١٠٢٩ م . وأخيرا التخريب والتدمير الذى أصاب العالم الإسلامى من جراء غارات المغول وماحدث ببغداد عام ١٢٥٨ م .

ومن مجمل الكتب والمقالات التى استعرضناها فى هذا الكتاب اتضح لنا أن العرب لم يعرفوا تأريخ أو نقد الفن قبل القرن العشرين ، للأسباب الآتية :

١- أنه رغم الجهد الكبير الذى بذله العلامة أحمد تيمور باشا فى كتبه والتى ضمنها فصلا خاصا لأسماء المصورين العرب ، فهو لم يستطع تسجيل أكثر من ٣٢ اسما على مدى القرون السابقة . ولا يمكن بالطبع أن يكون هذا العدد هو فقط عدد المصورين العرب عبر حوالى ثلاثة عشر قرنا .

ويقول الدكتور زكى محمد حسن أن فى المصادر التاريخية والأدبية وعلى التحف والآثار أسماء مصورين لم يذكرهم أحمد تيمور ، وقد

جاء ذكر بعضهم فيما نشر له من دراسات فى الفنون الإسلامية ، فضلا عما كتبه الإخصائيون فى هذا الصدد . ويرجع ذلك إلى أن تيمور قد اعتمد على كتب الأدب والتاريخ فى استخراج أسماء من ذكرهم من المصورين [1] .

ولقد ذكر تيمور باشا عن معظم الأسماء التى أوردها معلومات بسيطة جدا لاتزيد عند بعضهم عن سطرين فقط . مثلا ، يقول عن مرشد ابن محمد المعروف بابن المصرى أنه «أجاد صناعة التذهيب وغيرها ، وكان موجودا سنة ٨٩٤ هـ » .

ويذكر عن محمد الدمشقى أن «له بدار الآثار لوح من القيشانى عليه صورة مكة والكعبة صورها سنة ١١٣٩ هـ وكتب عليه اسمه » . وأطول الفقرات فى ترجمة المصورين كتبها أحمد تيمور عن اثنين : ابن العميد ، وفاضل بن على . وفى هاتين الترجمتين ليست هناك أية تفاصيل عن اشتغالهما بالتصوير . فلقد ذكر عن ابن العميد : وفاته سنة ٣٦٠ هـ . جاء فى كتاب «تجارب الأمم » لابن مسكويه فى حوادث سنة ٣٥٩هـ عند ذكر فضائل أبى الفضل ابن العميد ما نصه « وكان يختص بغرائب من العلوم الغامضة التى لايدعيها أحد كعلوم الحيل التى يحتاج فيها إلى أواخر علوم الهندسة والطبيعة والحركات الغريبة وجر الثقل ومعرفة مراكز الأثقال وإخراج كثير مما امتنع على القدماء من القوة إلى الفعل وعمل الآلات الغريبة لفتح القلاع والحيل فى الحروب ومثل ذلك ، واتخاذ أسلحة وسهام تنفذ أمدا بعيدا وتؤثر آثارا عظيمة ، ومرآة

(١) أحمد تيمور باشا . التصوير عند العرب . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٢ ، ص ٢١٣ .

تحرق على مسافة بعيدة جدا ولطف كف لم يسمع بمثله ، ومعرفة بدقائق علم التصاوير وتعاط له بديع وقد رأيته يتناول من مجلسه الذى يخلو فيه بثقاته وأهل مؤانسته التفاحة ومايجرى مجراها ، فيعبث بها ساعة ثم يدحرجها وعليها صورة وجه قد خطها بظفره ، ولو تعمد لها غيره بالآلات المعدة فى الأيام الكثيرة مااستوفى دقائقها ولاتأتى له مثلها » انتهى .

وذكر عن فاضل بن على : « رأيت له ترجمة فى الجزء السابع من التذكرة الكمالية لكمال الدين محمد الغزى ، وهو عندى بخطه فآثرت إثباتها برمتها - لأن صاحب «سلك الدرر» لم يتعرض لذكره وهى «فاضل بن على بن عمر الظاهر الزيدانى الصفدى الأديب الأريب الناظم الناثر الشاعر المجيد المتفوق الأوحد ، ولد سنة أربع وسبعين ومائة وألف وجاء تاريخ ولادته وقرأ على عبد الغنى بن الصفدى بصفد ، وعلى غيره وحفظ المتون ولما قتل والده فى قصة طويلة أخذ مع إخوته وبنى عمه لدار السلطنة العلية قسطنطينية المحمية وأدخلوا السراى السلطانية وقرأ صاحب الترجمة هناك على جماعة كالعلامة مصطفى أفندى الحميدى وخليل أفندى القسطمونى والمنيب وعمر بن عبد السلام بن مرتضى الأزرنجانى وغزر فضله ونظم ونثر ماهو كعقد الجمان وسلك الدرر وتعلم اللغة التركية ومهر بها وترجم كتابا فى الطب من العربية إلى التركية باسم مخدومه وصار له مهارة كلية فى التصوير والنقش وتجسيم البلاد والعباد وله فى ذلك العجب العجاب»[1] .

---

(١) أحمد تيمور باشا . المهندسون فى العصر الإسلامى . مرجع سابق . ص ٧٠ ـ ٧٢ .

٢- أن جميع الكتب التى أرخت للفنون الإسلامية استندت إلى كتب التراث فى معلوماتها ولم يكن مؤلفو هذه الكتب معنيين بتأريخ الفن وترجمة حياة الفنانين ، بل أتى ذكرهم عرضا وشديد الاختصار فى هذه الكتب .

٣- أن جميع هذه الكتب نشرت بعد بداية القرن العشرين .

٤- بالإضافة إلى أن هذه الكتب تحدثت عن الفنون الإسلامية وبخاصة فى إيران والهند وتركيا . وكان نصيب الفنون العربية أو الإسلامية فى المنطقة العربية حاليا قليل . ويكاد ينحصر فى كتاب أحمد تيمور «التصوير عند العرب » .

يقول الدكتور زكى محمد حسن فى تصديره لكتاب العلامة أحمد تيمور باشا «التصوير عند العرب »أنه من « المعروف أن التصوير فى العصر الإسلامى كان أكثر ازدهارا بين الشعوب الإيرانية والهندية والتركية ، فلم يظفر العرب منه إلا بنصيب محدود ، ولكن المؤلف وقف فى كتابه هذا عند الناطقين بالضاد ليدحض قول القائلين بقصور العرب فى هذا الفن البديع» . (ص ١) أكبر الظن أن العرب لم يعرفوا التصوير على الجدران فى الجاهلية إلا فى بلاد اليمن ، وفى الأقاليم المتصلة بالروم والفرس ، كالحيرة ، وأرض الغساسنة والنبط ، ثم فى مكة نفسها ، حيث كانت تلتقى التيارات المختلفة ، ويجتمع العرب المتأثرون بما رأوه فى أسفارهم ورحلاتهم التجارية . ولكن ماوصل إلينا من الصور والتزاويق على جدران العمائر العربية فى العصر الجاهلى نادر جدا» (ص١١٧) .

ويضيف الدكتور زكى : «أما بلاد العرب الشمالية فإن الصور التى نعرفها من العصر الجاهلى فيها معظمها نقوش محفورة فى الحجر ، صفوية وثمودية ونبطية ، تمثل رسوم آلهة ورسوما آدمية ورسوم حيوانات كالجمل والحصان ؛ على أن جل الآثار الفنية فى بأدية الشام وحوران وبلاد الجزيرة قبل الإسلام تتبع الطرز الفنية التى ازدهرت على يد البارثيين والساسانيين ، أو على يد أهل الشام المتأثرين بالثقافة الفنية الهلينية . فلايمكننا أن نحسبها من منتجات العرب فى العصر الجاهلى». (ص١١٨ , ١١٩) .

بل يقول الدكتور زكى محمد حسن : «يدل تاريخ الساميين عامة على أنه لم يكن لشعب منهم فنون تصويرية ، اللهم إلا إذا قامت على أكتاف شعوب أجنبية ؛ فالبابليون مثلا قامت فنونهم على يد السومريين، أما الأشوريين فقد كان مصوروهم من القبائل التى أخضعوها فى شمال بلاد الجزيرة . واليهود لم تكن لهم فنون تصويرية خاصة بهم» (ص١٣٦) .

٥- أن دراسة الفنون والآثار الإسلامية لم تكن ناضجة فى مصر حين كتب تيمور باشا كتبه ، أى فى بدايات القرن العشرين وليس قبله . وحتى أحمد تيمور باشا رغم جهده لم يكن - كما يقول الدكتور زكى محمد حسن - إخصائيا وثيق الصلة بالدراسات الأثرية الفنية فى الغرب . مما دفع الدكتور زكى إلى التوسع فى التعليق على كتاب «التصوير عند العرب» وتوضيحه بالصور . حتى بلغت تعليقاته وشروح الصور ١٥٠ صفحة .

٦- أن جميع الكتب التى ورد فيها ذكر لأعمال فنية فى الدول الإسلامية سواء من كتب التراث الإسلامى ، أو تلك التى نشرت فى النصف الأول من القرن العشرين لم تقصر الحديث على فنون التصوير والنحت ، بل تحدثت عن زخرفة الثياب ، وعن الأوانى ، والنقود ، ورسم المخطوطات ، وتذهيبها ، وغير ذلك .

المشكلة حتى الآن أنه لايوجد إطار علمى منهجى فى معظم الدول العربية لتدريس تأريخ الفن أو النقد الفنى . الأمر الذى لايسمح لنا بالقول إن هناك قاعدة أكاديمية منتظمة مخصصة لتخريج مؤرخى ونقاد فن فى العالم العربى حتى اليوم للأسف .

وطالما أن التأريخ والنقد مرتبطان بالإبداع ، إذن كيف بدأ ظهور التأريخ والنقد فى العالم العربى ؟ لن أستطيع هنا بالطبع أن ألم بما حدث فى كل الدول العربية . لكننى اخترت أن أقدم ثلاث دول ظهرت فيها الفنون الجميلة بمعناها الحديث ، وهى تونس والعراق ومصر . لكى أوضح كيف بدأ فيها الفن الحديث وكيف ارتبط به التأريخ والنقد . ولقد لاحظت هنا أن الظروف والعوامل متشابهة ، وتكاد تكون متطابقة فى هذه الدول :

فلقد بدأ الأجانب الفن الحديث فى هذه الدول ، كانوا فى الأغلب من رعايا الدول المستعمرة ماعدا مصر ، فلقد بدأ فيها الفن الحديث الفرنسيون بينما كان يستعمرها الإنجليز !! وإن الفن الحديث بدأ فى هذه الدول فى نفس الفترة : نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وإن عددا من الرعيل الأول من الفنانين فى كل بلد منها سافر إلى أوربا - وفى الأغلب فرنسا وإيطاليا - للاستزادة من تعلم الفن . . وهكذا

وهذه الدول تمثل أيضا ثلاثة مواقع جغرافية مهمة على مساحة العالم العربى . أعنى العراق فى أقصى الشرق وتونس فى الغرب وبينهما مصر فى الوسط . ولاأعنى بذلك إطلاقا تجاهلا لباقى الدول العربية وإنما هى أمثلة وليست حصرا .

* * *

العراق :

فى العراق تأخر الأمر قليلا . إذ «يحدد لنا عام ١٩٢٢ بداية رسمية لتأريخ الفكر الثقافى فى العراق فى القرن العشرين . ففى هذا العام أقيم «مهرجان سوق عكاظ الشعرى» فى مخيم على ساحة تقع فيها اليوم بناية المتحف العراقى فى بغداد . ومع أن هذا المهرجان لم يخص الفنون التشكيلية بالذات إلا أنه ضم إليه معرضا خاصا لهذه الفنون ، وللصناعات الحرفية»[١] . وكانت أول من أرخ لهذا النشاط التشكيلى أجنبية - كالعادة - هى الآنسة «جير تورد بيل » فقد ورد فى مذكراتها أنه كانت «هناك خيمة ملأى بالصور التى رسمها فنانون محليون . وكانت المواضيع منتخبة ومجازية فى الغالب » . تمثل روحية العراق بمختلف أنواع التشويش وهى تنهض من بين الرماد ، حيث كان من الخير لها أن تبقى ، لو كانت رسمت ، من الرسوم . ويمكننى أن أحكم من هذا بأننا سنحتاج إلى وقت طويل قبل أن نستطيع إنجاب أناس مثل ميخائيل إنجيلو»[٢] .

---

(١) شاكر حسن آل سعيد . الفن التشكيلى العراقى المعاصر . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ .

(٢) المرجع السابق نقلا عن كتاب « العراق فى رسائل المس بيل » . ترجمة وتعليق جعفر الخياط .

ويعلق شاكر حسن على كلام الآنسة بيل بأنه « لايخلو من بعض الحقيقة ، وهي أن تلك المحاولات الأولى لتمثل الفن الأوربى لم تكن محاولات جادة ، أى مبنية على جودة فى التقنية ، وكانت نابعة من السليقة فحسب» . ولكن شاكرا يرى أن كلام بيل يدل على عدم تقدير كاف للوعى الكامن فى جوهر الفكر العراقى على اعتبار أن الآنسة بيل لم تكن ناقدة فنية .

وقد تضمن معرض مهرجان سوق عكاظ مواضيع للوديان والقناطر الحجرية العتيقة وسفن الثوار العراقيين فى ثورة العشرين عام ١٩٢٠ . فى حين ذكر أحد الفنانين العراقيين الذين عاصروا الأحداث فى صباه وهو عبد الكريم محمود فى حوار شخصى مع شاكر حسن آل سعيد أن شوكت سليمان الخفاف كان ممن عرضوا رسوما وصورا زيتية وأخرى مرسومة بالباستيل .

لكنه يبدو أن الصحافة العراقية كانت تتابع بشكل أو بآخر النشاط الفنى فى بداياته هناك . فلقد كتبت صحيفة «دجلة» فى ٢٤ فبراير ١٩٢٢ بتوقيع رمزى - كما كان شائعا فى الصحافة العربية وقتها - باسم «المعتمد» : « إن أصحاب الذوق السليم من المثقفين فى التصوير قد أبدعوا بتصويرات نفسية أخرى أن يمثلوا أسباب حب الوطن إلى أبناء العرب الكرام - توقيع المعتمد»[١] .

واستطرادا لقصة المحتل الأجنبى فى العالم العربى وعلاقته بالفنون التشكيلية ، فلقد أقام الإنجليز تمثالا للجنرال «مود» القائد البريطانى

(١) المرجع السابق . ص ١٧ .

الذى هزم الأتراك العثمانيين فى الحرب العالمية الأولى ، وضعوه أمام دار المندوب السامى ، وتم الاحتفال بإزاحة الستار عنه فى ٤ ديسمبر ١٩٢٣ . وقد أطيح بالتمثال فى ١٤ يوليو من عام ١٩٥٨ على اعتبار أنه رمز للمستعمر . ويسجل الحدثان : مهرجان سوق عكاظ وتمثال مود مايصفه الفنان والمؤرخ شاكر حسن آل سعيد بـ « البداية الجديدة المتعثرة للاهتمام بالفن التشكيلى فى العراق » ، من وجهة نظر السلطة الأجنبية الحاكمة لأسباب سياسية أكثر منها ثقافية . على اعتبار التاريخ العريق للفنون الجميلة فى العراق فى حضارتها القديمة .

فى فترة العشرينيات تلك انكب عدد من الضباط المسرحين من الجيش العثمانى على الرسم والتصوير وفق الأسلوب الأوربى ، الذى يصفه شاكر حسن بأسلوب «مطابقة الطبيعة » . ويضيف أنهم – أى الضباط – لم يكونوا متمرسين تماما . وكانت أعمالهم أقرب إلى أعمال الهواة من رسامى أيام الآحاد الأوربيين[1] .

ويخطئ شاكر حسن هنا عندما يضرب مثلا للرسامين الهواة بالفنان هنرى روسو . وهو هنا يقلل من مكانته وإبداعه . فرغم أنه كان فنانا تلقائيا ، إلا أنه تجاوز بإبداعه مايقصده شاكر حسن من مصطلح «فنانى يوم الأحد » بل وتجاوز الفنان البدائى والفطرى ، وذلك لما تميزت به رؤاه من صدق ونظرته من طرافة . بل يضعه المؤرخ الفنى الدكتور ثروت عكاشة بين «أعظم فنانى عصره» بسبب مناظره لضواحى باريس وبورتريهاته ومشاهده الإكزوتية التى تمثل ذكرياته الشبيهة

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ .

بالأحلام عن فترة ممارسته الجندية أثناء الحملة الفرنسية فى المكسيك (١٨٦٢ - ١٨٦٧) ، فضلا عن بعض مبتكراته الرمزية[١] . فأين كل هذا وفن الهواة وفنانى الأحد ؟

كان عبد القادر الرسام وآخرين ممن اتجهوا إلى لرسم بعد تسريحهم من الجيش العثمانى . فأخذوا «يرسمون الصور الزيتية والرسوم التخطيطية فيجمعون أحيانا بين المناظر الخيالية والصور المنقولة عن الصور الأخرى أو عن الطبيعة أثناء الرسم . فقد اعتمدوا هذين المنهجين وجمعوا بينهما أحيانا . ومع ذلك فإنهم عشقوا الطبيعة وصور الأشخاص وأحيانا الأشياء . والخلاصة أنهم رسموا المواضيع المألوفة فى أوربا فى نهاية القرن التاسع عشر وهى صور الأشخاص والمناظر الطبيعية والجماد ، ولم يتوغلوا فى مشاكل الفن الحديث الذى كان معروفا فى أوربا وقتئذ»[٢] .

وكما حدث أيضا فى معظم الدول العربية ، سافر فنانون عراقيون الى أوربا ، مثل عاصم حافظ الذى درس فى باريس فى أواخر العشرينيات على حسابه . وتبع هؤلاء فئة من الشباب امتهنوا تدريس الفنون فى المدارس المهنية أو الثانوية . . . واشتهر من هؤلاء شوكت سليمان الحقاف الذى يوصف بكونه المعلم الأول لأسلوب الرسم المسندى بالعراق ، على أصول علمية ، أى بمحاكاة الواقع المرئى بالاعتماد على الموديل الحي وليس بالاعتماد على النقل عن الصور والمطبوعات .

---

(١) الدكتور ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . القاهرة ص ٤٠٨ .

(١) شاكر حسن آل سعيد ، مرجع سابق . ص ١٩ .

وفتحي صفوة الذى اضطلع بمهمة تدريس الأعمال اليدوية (وقد اعتبر النحت منها فى حينه) وعمل قوالب لصب النسخ على التماثيل الطينية . ومحمد خضر الذى عهد إليه شحذ قابليات فائق حسن ، المؤسس الفعلى لدراسة الاختصاص فى معهد الفنون الجميلة منذ عام ١٩٣٩ ، وأخيرا ناصر عونى »[١] .

وهكذا نستطيع أن نقول أنه مع نهاية العشرينيات من القرن العشرين بدأت تتكون ملامح للفن التشكيلى العراقى الحديث مع جيل الرواد وتلاميذهم أمثال حافظ الدروبى الذى درس على يد محمد خضر وشوكت سليمان الحقاف وأكرم شكرى وعاصم حافظ وعطا صبرى ثم فائق حسن . وقد تعزز ذلك مع افتتاح فرع للرسم والتصوير فى المعهد الموسيقى عام ١٩٣٩ والذى تحول إلى معهد الفنون الجميلة فى بغداد . وفى نفس الوقت لم يظهر مؤرخو فن أو نقاده بالمعنى العلمى فى العراق. وإن بدءوا فى الظهور فى النصف الثانى من القرن العشرين .

تونس :

دخل فن التصوير تونس بعد فرض نظام الحماية الفرنسية فى بداية الثمانينيات من القرن التاسع عشر. وكان ذلك إيذانا ببدء مرحلة فنية جديدة شهدت انحسار التعبيرات الشعبية مثلما عرفناها فى الرسم على الزجاج لتترك مكانها تدريجيا لمفاهيم إبداعية أكثر ذاتية .

---

(١) المرجع السابق. ص ١٨ .

وكان أحمد عصمان أول تونسى انتصب أمام اللوحة المسندية[1] ليعبر إلى آفاق فنية لم يسبق لأحد من بنى قومه أن تطلع إليها . فهو أول من استعمل تقنية الرسم بالألوان الزيتية على القماش حسب قواعد الجمالية الغربية . وكان ذلك خلال الستينيات من القرن التاسع عشر . أرسله أبوه إلى الأكاديميات الإيطالية لتعلم الرسم[2] . ويقرر على اللواتى أن فترة بدايات الرسم فى تونس يكتنفها بعض الغموض لعدم توافر دراسات مدققة حولها . وكل مانعرف عن أحمد عصمان مستقى من شهادات شفوية تتناقلها أجيال من أسرته .

فتح أول معرض فنى بتونس فى ١١ مايو من عام ١٨٩٤ بعد ثلاث عشرة سنة من فرض الحماية الفرنسية . ومثلما حدث فى مصر حدث فى تونس ، إذ كان الأجانب هم الذين بادروا بتنظيم أنشطة فنية . فقرر الدكتور برتولون رئيس المؤسسة الثقافية «معهد قرطاجة» إقامة معرض فنى سنوى يحمل اسم «الصالون التونسى» وتم تنظيم الصالون صدفة حيث كان أحد الرسامين الفرنسيين واسمه جون شالون يقيم فى تونس . وشكلت أعماله معظم معروضات الصالون بينما باقى الأعمال كانت لفنانين فرنسيين أيضا مستوطنين . وهكذا أقيم الصالون فى مقر الجمعية العمالية المالطية تحت إشراف الوزير المقيم العام للجمهورية الفرنسية ، شارل روڤييه ROUVIER . ويرى على اللواتى أن فكرة إقامة صالون تونسى كانت تندرج ضمن خطة لجلب الفنانين الفرنسيين إلى تونس فى

---

(١) اللوحة المسندية هى اللوحة التى ترسم على حامل رسم .

(٢) على اللواتى . الفن التشكيلى فى تونس . المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم . الطبعة الأولى ١٩٩٦ .

إطار تعمير البلاد . وكان الصالون التونسى أول صالون سنوى رسمى ينظم فى إفريقيا الشمالية رغم أقدمية الوجود الفرنسى فى الجزائر[١] .

كان الفنانــون الأجانــب هم أول من نظموا معارض فنيــة وشــاركوا فيهـا . وكـان الكتاب الأجانب أيضا هم أول من كتبوا عن هذه المعارض . فلقد كتب عن أول صالون تونسى المحامى «غـوان» حيث أورد فى لهجة عنصرية متعجرفة أن «هذه الأرض العقيم منذ قرون والتى يبدو كأنما كتبت عليها أن تحيا أبدا فى إطار عمليات تجارية بدائية ، أن تبقى محدودة الآفاق تحت تأثير المفاهيم الضيقة للذهنية السامية . هذه الأرض تستفيق فجأة تحت التأثير المخصب للعبقرية الآرية الخالصة الآتيــة من فرنسا »[٢] .

وقد هاجم المحامى «غوان»أعمال رسام آخر اسمه «بوى» قائلا إن «إحدى لوحاته تتركب من أربع بقع : زرقاء وبيضاء وحمراء وخضراء . وهنا يضيع الفكر تماما : فالرسام ليس انطباعيا فقط ، بل تبقيعيا »[٣] . ويتساءل الكاتب عن معنى تلك البقع وينتهى إلى رفض ذلك الفن الملغز الذى لاعلاقة له فى رأيه بالفن .

وعندما أقيم الصالون الثانى أنحى «غوان» باللائمة على «شالون» لأنه لم يرسل شيئا إلى هذا المعرض الثانى فى السنة التالية . وحيث لم توجد من أعماله سوى لوحتين كان أهداهما إلى أصدقائه . وافتتح الصالون الثانى فى ٨ مايو ١٨٩٥ فى قصر كوهين بحضور المقيم العام الجديد

---

(١) المرجع السابق .

(٢ , ٣) المصدر السابق .

«رونيه مييه» MILLET . وألقى الكومندان سرفونيه رئيس معهد قرطاجة خطابا أمام الحاضرين . وقال كلاما لم نعتده فى الافتتاحات حيث تكثر المجاملات . فلقد وصف الأعمال المعروضة بأنها متفاوتة القيمة بعضها جيد والآخر أقل جودة ! ! وكانت الأعمال المعروضة أيضا لفنانين فرنسيين مقيمين بتونس . ومن بينهم شارل لالمان الذى أنجز فى تلك الفترة كتابين مصورين أحدهما عن تونس العاصمة وضواحيها ، والآخر عن تونس بشكل عام . وقد خصصت الدولة الفرنسية اعتمادا ماليا لشراء بعض اللوحات وإيداعها لدى إدارة معهد قرطاجة [١] .

«أما الصالون الرابع فقد اكتسب أهمية خاصة نظرا لمساهمة الفنانين المستشرقين الفرنسيين . وكان افتتاحه فى يوم الخميس ١٥ أبريل من عام ١٨٩٧ فى قصر كوهين الذى أصبح يحمل اسم قصر الفنون بعد أن اقتنته الدولة . وحضر الحفل ليونس بينيديت محافظ متحف لوكسمبورغ بباريس ورئيس جمعية الفنانين المستشرقين الفرنسيين بصفته مندوب الوزير الفرنسى للتعليم العام والفنون الجميلة»[٢] . ولم يقتصر هذا الصالون على المستوطنين الفرنسيين فى تونس ، بل شارك فيه فرنسيون مستوطنون فى الجزائر أيضا بالإضافة إلى فنانين فرنسيين مقيمين فى فرنسا . وبعد الصالون الخامس عام ١٨٩٨ اضطربت أحواله حتى عام ١٩٠٧ . وخلال تلك الفترة نشأت جمعيتان فنيتان ، نظمت كل منهما معارضها : «جمعية أصدقاء الفن » و«جمعية الفنون الجميلة» . بالإضافة إلى إقامة معارض فردية لفنانين فرنسيين أيضا . كما نظمت

(١ ، ٢) المصدر السابق .

الجريدة الهزلية الناطقة بالفرنسية «العقرب» معرضا للفنانين العاملين بها وبعض الرسامين الآخرين . وقد انتظم الصالون مرة أخرى من عام ١٩٠٧ حتى عام ١٩١٤ ليغيب بعد ذلك طيلة سنوات الحرب العالمية الأولى .

التيار الأكثر رواجا فى تلك الفترة - كما يلاحظ على اللواتى - كان بلامنازع الاستشراق الفنى الذى وصل إلى تونس مع بدايات الصالون التونسى نفسه . وكان قد تأسس فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر معرض سمى «صالون الفنانين المستشرقين الجزائريين» . «ويبدو من الأعمال التى وصلت إلينا من تلك الفترة أن النتاج الفنى بتونس لم يتأثر كثيرا بالتطورات بل بالانقلابات التى عرفتها الفنون التشكيلية فى أوربا عامة وفى فرنسا خاصة »[١] .

«رغم تشبث الرأى العام بالمواضيع الشرقية فقد تعالت الأصوات فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين ضد الفن الاستشراقى ، وتعرض الفنانون المستشرقون إلى السخرية المقذعة . وجاء فى تعليق الناقد «غيرنمانز GUERNEMANZ » على الصالون التونسى لسنة ١٩١١ « أن الجمهور الذى سئم النتاجات الاستشراقية المجترة قد أشبع رغبته بما قدمه هذا المعرض من إبداعات جديدة » . والواقع أن الروح الجديدة التى تسربت إلى الصالون كانت نتيجة الانفتاح على إبداعات الفنانين فى فرنسا والجزائر ، بعد أن بقى لمدة طويلة منغلقا على نفسه مكتفيا بإسهامات الفنانين المحليين . وقد تنامت تلك الروح من سنة إلى سنة

---

(١) المصدر السابق .

حتى بلغت سنة ١٩١٣ ، إلى حد إدخال تغييرات أساسية فى نظرة المشرفين على الصالون التونسى حيث احتضن فى تلك السنة مساهمات من فنانى الطليعة فى باريس . . . وعرف الصالون عصره الذهبى فى فترة مابين الحربين العالميتين عندما كان يستقبل مساهمات سنوية من كبار الفنانين الفرنسيين والأوربيين أمثال فان دونجن وأندريه لوت [1] .

ولم يشارك تونسى مسلم فى الصالون التونسى إلابعد بدايته بثمانى عشرة سنة أى فى عام ١٩١٢ . وكان هذا الفنان التونسى هو عبد الوهاب الجيلانى المعروف بعبدول . ومنذ ذلك الوقت ولأكثر من نصف قرن أصبح الصالون التونسى هو المجال الوحيد الذى يقطع فيه الفنانون التونسيون خطوتهم الأولى .

يعترف على اللواتى بأننا لانجد معلومات كثيرة ودقيقة بما فيه الكفاية لدراسة أعمال الرواد من الفنانين التونسيين ، وأطوار حياتهم . ولانكاد نظفر بغير إشارات متفرقة فى أدلة المعارض والصحف الصادرة فى ذلك العهد . وهذا هو مأزق تأريخ الفن فى العالم العربى كله . أن الوعى بالتأريخ والنقد جاء متأخرا عن بدايات الفنون الجميلة التى جاءت متأخرة هى أيضا بقرون طويلة . .

ويبدو أن كتاب الفن التشكيلى فى تونس الذى كتبه على اللواتى ونشر بالأمس فقط - أى عام ١٩٩٦ - هو أفضل محاولة لتأريخ الفنون التشكيلية هناك إن لم يكن أول محاولة . وعلى سبيل المثال لم يجد

---

(١) المرجع السابق .

اللواتى لتأريخ فن أحد رواد الفنون التشكيلية هناك وهو الهادى الخياشى ، لم يجد أمامه إلا اللجوء لشهادات بعض معاصرى الفنان وبخاصة ابنه الفنان نور الدين الخياشى !! رغم أن الفنان الهادى الخياشى قد توفى عام ١٩٤٨ !!

على العكس من ذلك يذكر اللواتى أن الصحافة التونسية اهتمت فى العشرينيات والثلاثينيات بالتعريف بفنان آخر هو يحى التركى ، وتقديمه على أنه « الرسام التونسى البارع » واهتمت بكل مايحدث له فى تعامله مع «الصالون» مسجلة من ذلك بعض الجزئيات مثل قبول لجان المعارض لبعض أعماله ورفضها لبعضها الآخر . وكانت ترى فى ذلك «كتمانا لمواهب التونسيين ومحاولة إطفاء روح النهوض التى دبت فى نفوسهم » وكتبت فى هذا الموضوع جريدة «العصر الجديد» التونسية (ديسمبر ١٩٢٢) و«الاتحاد » (يناير ١٩٢٣) و«الصواب» (يناير ومارس ١٩٣٦) كما اهتمت به الصحافة العربية مثل «اللطائف المصورة» المصرية (نوفمبر ١٩٣١) و «الصباح» المصرية (نوفمبر ١٩٣٤) و«السعادة» المغربية (ديسمبر ١٩٣٤) . وكانت الصحافة المحلية تشير أحيانا إلى الحيف الذى كان يصيب يحيى بامتناع لجنة المقتنيات عن شراء أعماله طيلة سنوات عديدة . وكتبت جريدة «صوت التونسى» الصادرة باللغة الفرنسية (مايو ١٩٣٠) تقول إن «يحيى التركى هو الرسام الوحيد فى البلاد التونسية الذى لم تقدم له الدولة أى عون »[١] .

وعبرت جريدة « الصواب » فى مناسبة أخرى (مارس ١٩٣٦) عن أسفها إزاء التحيز الذى يبدو من بعض المصالح ، لاسيما الإدارة البلدية

(١) المرجع السابق، ص ٣٨ .

التى ، رغم ما لها من المخصصات لتنشيط الفن ، لم تشتر من صور رسامنا التونسى إلا مرة واحدة منذ عشر سنوات . وليس من شك فى أن هذه الهالة التى أحاطت بيحى التركى وجعلت منه أحد رموز الثقافة الوطنية هى التى أسهمت فى ترسيخ فكرة انطلاق الخصوصية الفنية المحلية من تجربته وإطلاق لقب «أبو الرسم التونسى» عليه .

مصر :

كانت مصر قد تعرفت لأول مرة على تصوير المناظر الطبيعية والأشخاص على يد الفنانين الذين أتوا مع الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ . وعندما أنشأ الأمير يوسف كمال مدرسة الفنون الجميلة فى درب الجماميز بالقاهرة عام ١٩٠٨ كان الأساتذة الذين يعملون فيها كلهم من الأجانب حتى تم تخريج الدفعة الأولى التى ضمت فنانين مصريين عام ١٩١١ . بالإضافة إلى الفنانين المصريين والمتمصرين الذين تعلموا الرسم والتصوير فى مراسم خاصة فى القاهرة والإسكندرية قبل وبعد افتتاح مدرسة الفنون الجميلة . وكان أصحاب هذه المراسم الخاصة أيضا من الأجانب والمتمصرين مثل ديران جرابديان (١٨٨٢-١٩٦٣) الذى تتلمذت على يديه نخبة من كبار المصورين المصريين ومن بينهم صبرى راغب عميد فن البورتريه ، وعباس شهدى وعبد العزيز درويش وغيرهم [١] .

---

(١) مختار العطار ـ رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر . الجزء الأول . سلسلة دراسات فى نقد الفنون الجميلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى . ١٩٩٦ .

وكانت معظم مراسم الفنانين الخاصة حول حديقة الأزبكية وفى شارع محمد على بالقاهرة. وقد وردت أسماؤهم فى «دليل وادى النيل» الذى وضعه إبراهيم عبد المسيح ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى. القاهرة ١٩٩٦ـ سنة ١٨٩١. وهو نفس العام الذى ولد فيه رائدان من رواد الفنون الجميلة الحديثة فى مصر وهما المثال محمود مختار والمصور يوسف كامل. وهو نفس العام أيضا الذى افتتح فيه خديوى مصر بنفسه أول معرض للفن التشكيلى فى مصر أقيم فى دار الأوبرا، وكان كل العارضين فيه من الفنانين الأجانب. ثم بدأ هذا المعرض فى الانتظام سنويا.

بل كان المثال الفرنسى جيوم لابلان هو صاحب فكرة إنشاء مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة، والتى أقنع بها صديقه الأمير يوسف كمال فأنشأها واختار لابلان أول ناظر لها. وقد اختار بدوره أساتذة أجانب للتدريس فيها مثل فورشيلا للتصوير وكولون للزخرفة وبيرون للعمارة. وكان التدريس فيها يتم باللغتين الفرنسية والإيطالية.

وعندما افتتح أول متحف فنى فى مصر فى ٨فبراير سنة ١٩٣١ فى شارع فؤاد الأول (٢٦ يوليو حاليا) فى القاهرة، كانت به حجرة واحدة للفنانين المصريين، وأكثر من عشرين صالة لفنانين أجانب معظمهم فرنسيين[١].

أذن تخريج الدفعة الأولى من الطلاب المصريين من خريجى هذه

---

(١) محمد صدقى الجباخنجى. مراجعات فى حديث الفنون. القاهرة. ١٩٤٧.

المدرسة ببدء التاريخ المصرى الحديث للفنون الجميلة . فقد تخرج فى هذه الدفعة من الفنانين المصريين عدا مختار ويوسف كامل ، راغب عياد ومحمد حسن . وكان مختار هو النحات الوحيد بينهم . ثم توالى تخريج دفعات من الطلاب المصريين الذين انتشروا بين مصر وأوروبا مصممين تجاربهم وإبداعاتهم الفنية الخاصة . فكان مختار أول من سافر إلى فرنسا محققا نجاحا ملحوظا . وتبعه أحمد صبرى عام ١٩١٩ . ثم سافر يوسف كامل وراغب عياد إلى إيطاليا . والتى سافر إليها أيضا محمد ناجى ليظل بفلورنسا أربع سنوات ثم يعود الى فرنسا عام ١٩١٨ . ويظهر جورج صباغ ومحمود سعيد . . ثم يتوالى ظهور الفنانين المصريين جيلا من بعد جيل .

هكذا كانت بدايات الفن التشكيلى المصرى الحديث . ثم مسيرته بعد ذلك والتى أصبحت معروفة ومنشورة فى كتب ودراسات عديدة . لكن لم يهتم أحد حتى اليوم بالبحث عن بدايات تأريخ ونقد الفن التشكيلى فى مصر . ولم يقدم لنا النقاد الأوائل ماذا وكيف كانوا يكتبون- وذلك ضمن الثغرات العديدة فى تأريخ نواحى الثقافة المصرية الحديثة ، وإعادة اكتشافها وتأصيلها ودراستها .

لقد سبقت مصر العالم كله فى إبداع الفنون الجميلة والتطبيقية . . منذ سنوات حضارتها الأولى فى عصر ماقبل الأسرات . لكن حركة الفن المصرى توقفت بعد الفتح الإسلامى ، فى أهم مجالات الفنون ، وهى التصوير والرسم والنحت . وتحول الاهتمام إلى أشكال أخرى من الفن .

ثم عادت حركة الفن المصرى ، بعد توقف دام حوالى ثلاثة عشر قرنا ، ملتحقة بالفن الأوربى الحديث من حيث الشكل والاتجاهات الفنية ، معبرة عن الواقع والخيال المصرى من حيث المضمون ، وذلك كما أوضحنا منذ بداية القرن العشرين .

لذلك لم تعرف مصر تأريخ ونقد الفنون إلا بعد بدايات الفن الحديث فى هذا القرن العشرين . حتى فى تأريخ ونقد الفنون المصرية ، والعربية الإسلامية نفسها . بينما بدأ الغرب قبلنا فى الاهتمام بتأريخ ودراسة فنوننا نحن !! لكن الملاحظة الواجبة الموضوعية أيضا أن بدايات حركة تأريخ ونقد الفنون فى مصر لم تتأخر كثيرا عن بدايات دخول الفن الحديث نفسه . وأنها كانت أكثر ازدهارا بكثير فى مصر عن غيرها من الدول التى شهدت بدايات الفن الحديث فى العالم العربى . بل شهدت نشر كتب وحركة نقد لم نشهد مثلها فى النصف الثانى من القرن العشرين . لذلك فمن الطبيعى أن نركز عليها فى هذا الكتاب .

هذا حدث عندنا . . فماذا حدث على الجانب الآخر الغربى ؟ الواقع أن هذا سؤال خبيث لايهدف فقط إلى مجرد الاستزادة من العلم ، لكن ما هو أبعد من هذا !! والواقع أن الدكتورة زينات البيطار من القلة القليلة جدا فى عالمنا العربى التى اهتمت بتاريخ تأريخ الفن والنقد الفنى . وفى بحثها غير المنشور بعنوان «النقد والتذوق فى الفنون التشكيلية» الذى قدمته إلى ندوة الفن التشكيلى المعاصر ، التى أقيمت ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافى الثالث بالكويت فى ديسمبر ١٩٩٦ ، تستعرض تاريخ تأريخ ونقد الفن فى العالم الغربى .

تقـول الدكـتـورة زينات أن بذور الفكر النقـدى برزت فى اليـونـان منذ القرن الخامس ق . م . عند أعـلام الفكر الكلاسيكى اليونانى ، أفلاطون وأرسطو ، فى كـتاباتهم عن «الجـميل » والرائع . ذلك أن طبيعـة النظام السياسى والاقتصادى ومنظومة الأفكار التى رافقت ازدهار فنون العمارة والنحت والتصوير وكذلك تطور الفلسفة وعلم الجمال والعلوم بشكل عام ، والدور الذى لعبه الفن فى الحياة الاجتماعية وفى التربية الفنية والأخلاقـية للمدرسة اليـونانيـة ، وإقامة المـعارض والمـسابقـات فى الأماكن العامة خارج المعبد ، ونشـوء المسـرح ومفهـوم الجمهور والملتقى ، أخذ يهيئ لما يسمى بالذوق العـام أو مـفـهـوم الجـمـهـور والمـلـتـقى ، ومـفـهـوم الجـمـيل والرائع والأصـيل ، والحـقـيـقى ، والمتفرد[1] .

فـاختلط النقـد بالفلسـفـة والتـاريخ وعلم الجـمـال وعلم الأخـلاق والتراجيديا والميثولوجيا والعلوم التطبيقية الأخرى . أضف إلى ذلك أن الحضـارة الفكرية الهيلينية أرست قواعد النص النقدى للأعمال الفنية فحملت أدبياتهم عن الفن مجمل أشكال التعاطى مع العمل الفنى بدءا بالآراء النظريـة ، وسـيـرة حـيـاة الفنانين ، والنصـوص الوصـفـيـة والشعرية ، والأمور المتعلقة بالتربية الفنية والأخلاقية من خلال الفن . كما أن العديد من الفنانين ترك كتابات وآراء حول الفن من خلال تجربته الشخصية (كتاب بوليكليت «CANON» فى القرن الخامس ، حول تمثاله

(١) د . زينات البيطار . النقد والتذورق فى الفنون التشكيلية ، بحث غير منشور ، نوقش فى مهرجان القرين الثقافى الثالث . الكويت ، ديسمبر ١٩٩٦ .

دوريفور ، ومبدأ التوازن فى الحركة ، ومفهوم النسب فى جسم الإنسان) ، كذلك خواطر وآراء بعض المصورين فى القرن الرابع أمثال أفرانور، أبيليس ، بامفيل ، الذين طلبوا من الفنان ضرورة دراسة الهندسة وعلم الأرقام والرسم[١] .

وترى الدكتورة زينات البيطار أن العصر الرومانى لم يسجل فى النقد أو النص الجمالى والنظرى محطة إبداعية ماثلة نظرا لاختلاف منطق السلطة والمعرفة ، رغم خروج الفن إلى الشوارع والساحات العامة والمبانى المدنية والفيلات والقصور . فالحضارة الرومانية (المرحلة المتأخرة فى العصر القديم سادت لمدة ستة قرون تقريبا) لم تنتج فكرا نقديا بالمعنى الإبداعى نظرا لسيطرة النظام العبودى والإمبراطورى واتساع المستعمرات وانشغال أباطرتها بالحروب ومتعة العيش ، فطغت النزعة الدنيوية - الحسية والواقعية على فنونهم وعلى حياتهم . كما أن الفنون فى هذه الحقبة تداخلت فيها العناصر الإتروسكية والإغريقية - إضافة إلى المؤثرات الشرقية ، والإبرية والجرمانية والبربرية وغيرها ، فقد امتدت حدود الإمبراطورية الرومانية من دجلة والفرات إلى بريطانيا مما جعل إمكانية تطور الفنون ضمن منظومة قيم متناغمة لأمر صعب ومعقد «نذكر من أدبيات هذه الحقبة خواطر شيشرون - بلين، بلوتارخ، ولكن الأبرز هو أفلوطين - الذى أثر إلى حد كبير على الفكر الجمالى الوسيط ، مطورا أفكار» أفلاطون باتجاه ربط الجمال والإبداع بالدين والقوة الروحية الإلهية»[٢] .

---

(١) المرجع السابق .

(٢) د. زينات البيطار . المرجع السابق .

إلا أن الدكتورة زينات البيطار لم تذكر للكاتب الروماني بلينيوس كتابه عن الفن وتاريخه في العصر القديم في القرن الأول المسيحي ، كما وضع الكاتب الإغريقي بوزانياس في النصف الثاني من القرن الثاني المسيّحي كتابه الشامل لبيانات وأوصاف وإيضاحات فنيّة نافعة كانت بأسلوب أقرب إلى السرد منه إلى النقد .

بينما تذكر الدكتورة زينات أن أوغسطين وضع أسس منظومة القيم الجمالية المسيحية في كتابين : UCNOBEDU و«الدولة الإلهية» التي توجه فيها إلى الشباب وتأثير الفن على ذوقهم وسلوكهم . ففي كتاباته النقدية يحدد الجمال والهارمونيا بعلاقتهما بالخالق . فالجمال برأيه علاقة تفاعلية بين «الداخل» و «الخارج» ، بين الله والإنسان ، فالجمال يخضع بقوانينه (العدد ، التوازن ، الوحدة ، التواصل) لقدرة الله . الله مصدر كل جمال ، وهو أرقى جمال . والجمال - رمز لتضافر الخير والحقيقة . لذا احتلت صورة السيد المسيح (الراعي الصالح) جدران المقابر كاتاكومب في إيطاليا والمعابد (الكنائس) لأنه مثل قيما روحية وإنسانية احتاجها الشعب آنذاك ، بغض النظر عن الشكل البدائي والفطري المفتقر إلى أدنى النسب والقواعد في التصوير (الرسم واللون والأبعاد) ، لكنه استحوذ على مخيلة وقلوب الناس والذوق العام[١] .

وقد ظهرت بعدئذ كتب في تاريخ الفن العام نتيجة لإقبال الناس على مؤلفات الأقدمين ودراسة آثارهم والنقل عنهم ، فقام فريق من أهل

---

(١) المرجع السابق .

العلم بتفسير ماحرره فيتروفيوس ، على حين اشتغل فريق آخر بتسجيل الكتابات والنقوش التى وجدت على كثير من الآثار مع تفسيرات وشروح .

وترى الدكتورة زينات البيطار أنه مع «الكوميديا الإلهية» وفكر دانتى التوليفى والملهم للنهضة الإيطالية ، بدأت ترتسم أولى ملامح النقد الفنى المعاصر له . فقد اعتبر تشيما بويه ، وجوتودى باندونى معاصريه أعلام فن التصوير الحديث ، وبترارك دفع بإعجاب إبداع سيمون مارتينى ، وبوكاتشو كتب قصصا يصف فيها حياة الفنانين وأعمالهم وحواراتهم وجدلهم حول الفن مبديا رأيه بإبداعهم . ومن بين ماكتب بوكاتشيو عن جيوتو أنه «بلغ نبوغه حد أنه لم يكن شىء فى الوجود إلا استطاع تصويره بأتم إتقان حتى لانرى الصورة تشبه الأصل فحسب بل تخالها الشىء المصوز ذاته» [1] والواقع أن أول من كتب عن الفن والفنانين فى تاريخ البشرية هم الفنانون أنفسهم . وتلاهم الأدباء والكتاب والفلاسفة . حتى وصلنا مع القرن الثامن عشر والتاسع عشر إلى التخصص فى تأريخ الفنون ونقدها . وتحتاج كتابات الفنانين وكتابات الأدباء عن الفن والفنانين إلى دراسات متخصصة مستقلة عن تأريخ الفن ، لم تحدث عندنا بعد . وفى عام ١٣٨٠ ظهر كتاب فيليبو فيللان حول «ظهور دولة فلورنسة وأعيانها » تطرق فيه إلى الفنانين

(١) عبد الحميد العجاتى ورياض جندى ملطى . تأريخ الفن الجميل من عصر النهضة إلى الوقت الحاضر .

المعاصرين وأحوالهم وأعمالهم ، مقارنا إياها بالفن القديم ، وضرورة توثيق علاقة الفن بالطبيعة ، شارحا أسلوب جيوتو ومدرسته وخصوصية التصوير عنده وكذلك كتاب تشينينو تشينينى (كتاب الفن أو خواطر عن فن التصوير) تطرق فيه إلى تقنيات فن التصوير ، كيف تتعلم مبادئ التصوير ، والتعامل مع الضوء ، وبات كتابه مرجعا لطلاب الفنون طيلة عصر النهضة، وخاصة أنه حول وضع ضوابط لعلاقة الفن بالطبيعة والتلميذ بأستاذه في الفن، معتبرا جيوتو أب الفن المعاصر (القومى المعاصر) وأهمية المخيلة عند الفنان وعدم تقليد ونسخ الفنانين الكبار، لكى تكون لكل فنان شخصيته معتبرا أن الفن يعدل الطبيعة ، كما الطبيعة تعدل الفن وتقومه[1] .

والواقع أن تأريخ الفن نفسه يحتاج إلى مراجعات علمية كثيرة . فبينما تذكر الدكتورة زينات البيطار أن تشينينى هو الذى أطلق على جيوتو لقب «والد الفن المعاصر» . فهناك كتابات أخرى تنسب إلى چورچ ڤسارى الفلورنسى إطلاق هذا اللقب على الفنان الإيطالى چيوڤانى تشيمابوى GOVANNI CIMABUE والأخير على كل حال هو الذى اكتشف جيوتو GIOTTO عندما رآه راعيا صغيرا يرسم قطيعًا على أحد الأحجار فاصطحبه معه وعلمه .

وفى نفس الوقت يذكر محمد يوسف همام أن أول كتاب فى تاريخ الفنون هو كتاب ڤسارى أيضا : «حياة أشهر مشهورى المصورين» .

---

(١) د. زينات البيطار، المرجع السابق.

ويصف همام هذا الكتاب بأن فيه تحمس واندفاع وكذب لأنه نسب أعمال فنانين آخرين إلى الفنان الإيطالى تشيمابوى[1].

ومن أهم الذين ساهموا بوضع الأسس النظرية لثقافة النهضة وذوقها العام لورنسو غيبرتى (١٣٧٨ -١٤٥٥) فى كتابه التعليقات (COMMENTARIA) فقد كرس الجزء الثانى من كتابه للكلام عن خصوصية الفنانين الطليان فى القرن الرابع عشر وفق المدارس : مدرسة فلورنسا ، روما ، سيينا ، معتمدا فى الشرح والتحليل على الأعمال الفنية التى شاهدها شخصيا لهم . وقد ركز على الرسم بوصفه أساس التصوير إضافة الى نظرية الفن - وقد قارن الفنون فى عصره بالفن القديم ، وتطرق إلى حياة الفنانين وظروف إبداعهم - كما أنه حاول تلمس القواعد النظرية للفن - وأكد على تأثير علم المنظور (الذى نقل عن العرب) وعلم النسب ، ووصف بعض الآثار الفنية القديمة . ويعتبر كتابه مرجعا فى النقد والتفسير النظرى لفن عصره والفنون القديمة وكذلك الأعمال النقد - فنية لكل من كريستوفر لاندينى وبرثلوميو فاتسيوس (عن المشاهير) وفيه تطرق الأهمية الفنانين الفلامنك المعاصرين له ، يان فان يك وفاندر فيدن ، وكذلك تقاليد الشمال الإيطالى - جنتيلو فابريانو وبيزانلو . ولعل كتابات الفنانين والمعماريين أنفسهم فى هذا القرن أسهمت إلى حد كبير فى تحديد الإطار الفنى العام وقيمه على سبيل المثال كتابات ليمون باثيستا ألبرتى (١٤٠٢ - ١٤٧٢)

---

(١) محمد يوسف همام . رجال التصوير . الكتاب الأول الفن الإيطالى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة . ١٩٣٨ . ص ١٧ .

عن التصوير معتبرا فيه أن الفن علم يقوم على قوانين وقواعد ، واضعا أسس علم المنظور والأبعاد الثلاثة ، مفهوم النسب فى جسم الإنسان والبناء العضوى العام للعمل الفنى (COMPOSITION) ، الضوء والظل والانعكاس ، معتبرا الجمال هو قانون الفن - ويقوم على التوازن بين العناصر فى بناء العمل الفنى والهارمونيا بين الأجزاء البنائية له ، وفى كتابه «عن التمثال» دفع بمبدأ البلاستيكية والنسب والحركة فى النحت النهضوى . وبكتابات ليوناردو دى ڤنشى النظرية عن «التصوير» الضوء والظل والانعكاس وعن علاقة الفنون ببعضها البعض - التناغم بين التصوير والموسيقى والشعر وحول علاقة النحت بالتصوير - وضرورة تحرير الفنون من إملائية العقيدة الجامدة والذهنية - القروسطية ، وبالتالى إعلاء شأن الفنان فى المجتمع ومنحه حرية الإبداع والتجديد، فقد تطلب دراسة عناصر الطبيعة (الأرض - الأشجار - النبات - الحيوان - الماء- الشمس - المطر) بغية الوصول إلى منظر طبيعى شفاف وأصيل، مؤكدا على ضرورة التصاق الفنان بالطبيعة ودقة ملاحظته لظواهرها . وبكتاباته النقدية تكون قد تحددت الضوابط الفنية لعصر النهضة الرفيعة الفن = العلم + الإنسان + الطبيعة، وهناك دقة ملاحظاته التى جمعها تلامذته بعد وفاته .

ويمكننا القول بأن عصر النهضة شهد محاولات نقدية لفنانين طليان وأوربيين ككل . فقد ظهرت فى فرنسا كتابات «جان بريغران » حول الفن النهضوى المعاصر شمل إبداع رافاييل وليوناردو ، ومونتاين ، ومايكل أنجلو ، ووغوغ فاندر ، وديور ، وغرين وفوكيه . ولأول مرة تظهر

دراسات نقدية تحاول الإلهام بروح العصر والذوق العام الأوربى النهضوى ككل[1] .

برز في هذه الحقبة «بترو أريتينو» صديق تيشسيان ، مثقف رفيع المستوى والحس لعب دورا مهما فى الحركة التشكيلية البندقية مدافعا عن الواقعية وعن التيار اللونى فى الفن ، مثيرا جدلا حادا بين معاصريه والتيارات السائدة ، حيث هاجم القوانين الصارمة والنظم الكلاسيكية المركزية الإيطالية (روما وفلورنسا) داعيا لإعلاء دور اللون على الخط ، وإبراز واقع الإنسان بكل تناقضاته ، وليس إبراز الكمال والمثال الكلاسيكى . وهنا لابد من التأكيد على دور الأرستقراطية البندقية فى تحديد دور الفن وأسلوبه ، حيث برز بينهم عدد من مقتنى الأعمال الفنية والذواقة المثقفة التى أثارت حوارا وجدلا حول وظيفة الفنون ومنحاها الفنى وأهمهم بدون شك باولو بينو الذى أصدر كتابه «حوار حول التصوير» ١٥٤٨ ، يؤكد فيه أهمية التصوير اللونى البندقى على التصوير المركزى الإيطالى ، وماكان من رد عليه من الكاتب التوسكانى أ . دونى عام ١٥٤٩ فى كتابه «عن الرسم» . وفى هذا النقاش النقدى الحاد بدأت تبرز ملامح العافية الفكرية النقدية وكذلك ملامح الأزمة فى الفن النهضوى الإيطالى وبدأت تحل أفكار وآراء مقتنى الأعمال الفنية وهواة جمع التحف والفنانين الثانويين محل أفكار الفلاسفة والمفكرين والأدباء والعمالقة فى الفن التى سادت العهود الأولى للنهضة (آراء ومذكرات ، بانثورمو ، بانديناللى ، توسكارو ، تشللينى من الفنانين) .

---

(١) د . زينات البيطار ، مرجع سابق .

وبالرغم من أن القرن السادس عشر أعطى تاريخ الفن أهم مؤسسيه وهو جورجيو فازارى المصدر الرئيسى النظرى لقراءة تاريخ مراحل وشخصيات وتيارات النهضة الإيطالية ومدارسها فى كتابه الشهير «شرح حياة أعلام التصوير والنحت والعمارة» (١٥٥٠-١٥٦٨) الذى وضع فيه أسس العلاقة العضوية بين تاريخ الفنون - مصر - اليونان -روما - وتطرق إلى مفهوم النهضة وأعلامها المتوفين والأحياء معتبرا مايكل أنجلو قمة الهرم النهضوى [١].

ومهما يكن نوع هذه المجهودات والطريقة التى سار عليها أصحابها، فإنه لايمكننا أن نرجع المحاولات الصائبة فى مضمار تاريخ الفن إلى أبعد من القرن السادس عشر، عندما كتب لأول مرة المؤرخ اللاتينى «فاسارى» الذى تتلمذ فى الفن على مايكل أنجلو ؛ والذى يعد بحق إمام مؤرخى الفن، كتابه القيم الذى حوى تراجم مفيدة لرجال الفن فى إيطاليا .

وهناك مؤلفات جديرة بالذكر، منها كتاب «المشاهدات» لكارل فان ماندر، وكتاب أكاديمية العمارة والنحت والتصوير ليواخيم فون ساندررت، وكتاب برنارد دى مونفاكو، فضلا عن كتاب يواخيم ڤينكلمان مؤسس علم الآثارسنة ١٧٤٥ وجاء بعد هؤلاء كثيرون .

لكن الدكتورة زينات تهتم أيضا بفلسفة وعلم الجمال . وهما بلاشك مؤثران فى الرؤية والنقد الفنى ومسيرة الفنون بشكل عام . كما أنها تربط

---

(١) المرجع السابق.

بين فلاسفة وعلماء الجمال وتأريخ ونقد الفنون الجميلة . فتذكر أنه فى القرن الثامن عشر ، أخذ الفنانون الإنجليز يسجلون انطباعاتهم وآراءهم النظرية عن الفن فأصدر وليم هوغارت كتابه « تحليل الجمال » عام ١٧٥٣ وسيرة حياته التى تطرق فيها إلى مسألة الانتباه إلى المشكلات والموضوعات الأخلاقية المعاصرة ، وإلى التنبه من السوق الفنى البرجوازى وعلاقته السلعية بالفن وإلى الجمع بين عقلانية «الذوق الرفيع » والكلاسيكية وتناقضات الحياة اليومية ، وخلق المدهش والمثير للمشاعر[١] .

إلى هذا الحين كانت كل المجهودات فردية ، كما كان اتجاه كل مؤلف اتجاها خاصا ولفن بعينه ، فكان الراغب فى المعرفة الفنية العامة لايستطيع الوصول إلى بغيته ، حتى آن الأوان وتكاتف فريق من علماء الألمان كسابق تكاتفهم فى مضمار تاريخ الفلسفة وغيرها – على إخراج مؤلف شامل ، فظهر فى الأفق كتاب «لوبكه» وبعده كتاب عظيم الشأن هو «تاريخ الفن العام» لمؤلفه أنطون شبرنجر ، والذى يطبع حتى اليوم بإضافات مستمرة فى مجلدات ستة تعتبر مرجعا طيبا لكل مؤرخ فنى .

وقسموا كتبهم التى أخرجوها فى مجلدات إلى عصور ، والعصور إلى مراحل ، ووزعت المراحل على الشعوب توزيعا جغرافيا حرصا على استبقاء آثار التجاور وتشابه الأجواء والبيئات على الإنتاج الفنى فضلا عن سهولة التناول ، فجاءت المؤلفات ومنها مايخص الفن القديم

(١) المرجع السابق .

من شرقى وغربى ، فمصر وبابل وآشور والعراق والفرس والهند والصين فى كفة ، والإغريق والرومان فى كفة أخرى .

وهكذا كان التقسيم لفن العصر المتوسط ولفن العصر الحديث من حيث المنهج والأسلوب الدراسى . هذا إلى جانب تقسيم الإنتاج الفنى نفسه إلى عمارة ونحت وتصوير وفنون رفيعة . . . إلخ .

«وفى ألمانيا ظهرت القراءات الجمالية للفنون القديمة وأساليبها من قبل الفلاسفة ليسنغ وليبنتز ونقاد الفن ومؤرخيه وينكلمان أبرز أعلام النظرية الكلاسيكية القديمة ودارس تاريخ الفنون اليونانية الرومانية القديمة عن كثب وبومغارتن وقد شكل فكر هؤلاء التنويريين الألمان حقبة إعادة النظر بالقيم المسيحية وبالملامح الفردية والقومية للغوطية ، وبضرورة ربط الجمال بالأخلاق وروح العصر ، فاهتم الأدباء الألمان بمسألة الملامح القومية لعمارتهم ونذكر كتاب غوته (عن العمارة الألمانية) رافضا فيه مفهوم «البربرية» الملصق بالأسلوب القوطى من قبل مفكرى النهضة معتبرا أن العمارة القوطية هى مرادف لقوة المشاعر ووهج انفعالها الروحى . ومع نمو الفكر العلمى التاريخى عند الألمان وخاصة عند هردر فى كتاباته عن الفن (رسالة من برسيبوليس ١٧٧٢) و(حول علم الجمال الشرقى١٧٦٩-١٧٧٤) دفع برؤية جديدة لتاريخ الفنون والحضارات تقوم على قراءة موضوعية لخصوصية كل شعب فى بناء حضارته ، مؤكدا على حرية الإبداع الفنى والمخيلة ، العلاقة بين الشكل الفنى والمضمون ، التوليف فى الفنون «شاعرية التصوير» و «تصويرية الشعر» ، وخصوصية المدارس القومية فى الفن .

ويمكننا القول إن الفكر الألماني متمثلا في ليسنغ ووينكلمان وهردر وضع أسس تاريخ الفنون بوصفه علما مستقلا (١) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ظهور المعارض الفنية الرسمية الدورية رافقه ظهور نصوص نقدية معاصرة ومواكبة . منذ عام ١٧٤٧ بدأت تظهر كتيبات نقدية للصالونات أصدرها لافون دي سانت إيين ، تحاول وضع صورة ورؤية متكاملة عن وضع الفن الفرنسي المعاصر وقوانينه ، وكانت هذه المعارض تجرى في قصر اللوفر الذى أصبح لاحقا متحفا وقد حاول لافون في كتاباته النقدية المرافقة للمعارض الدفاع عن «الذوق الرفيع» فى الفن ، لكنه لاقى معارضة عاصفة في صفوف الفنانين الذين انقسموا بين مؤيد للنقد ومعارض له- وقد وقفت الاكاديمية ورئيسها آنذاك كوابيل ، وواضع «قاموس الفنانين» مارييت موقفا معارضا للنقد إلا من قبل المختصين والدارسين .

لعل أبرز نتاج نقدى يعبر عن ماضى هذه الحقبة هو صالونات ديدور التشكيلية وترك كتابا هو « تجربة عن التصوير ١٧٦٥ » ومجموعة مقالات نقدية عن الصالونات بين عامين ١٧٥٩ - ١٧٨١ موجهة في مجملها إلى الجمهور وليس النخبة فقط وقد دفع ديدور بأفكاره عن الفن ، مؤكدا على العلاقة بين الفن والمجتمع ، معتبرا الفن الكلاسيكى وقيمه هما المثال الأعلى للجميل والراقى والخير وبالتالى مهد فى نقده لعودة الكلاسيكية بمظهرها الجديد إلى فرنسان وهى ملهمة الثورة الفرنسية بمجمل قيمها الوطنية والسياسية الديمقراطية والجمالية

(١) المرجع السابق .

والأخلاقية . من ناحية ثانية كان ديدور يصر على مسألة «العبق» فى العمل الفنى والشغف والحرارة الإنسانية ، امتاز نقده ليس بأفكاره بقدر طريقته فى النقد ووصفه للأعمال الفنية والحيوية والصدق التى تعامل بها مع فنّ عصره وكان متابعا دءوبا له وصديقا لعدد من الفنانين : شاردان، فالكونيه ، لاتور ، لكن نقده بقى أسيرا للفكرة والموضوع ووظيفتها الاجتماعية دون التوليف بين الشكل والمضمون . وكان لروسو دور مهم أيضا فى نقد عصره والتيارات المتجاورة فيه ، وبالرغم من كونه لم يمارس النقد التشكيلي بالمعنى النظرى - المتخصص الا أن أفكاره النقدية والإصلاحية للمجتمع والتنويرية أثرت على مجرى الفن والذوق العام لاحقا ، مثل دعوته إلى العودة للطبيعة وإلى المشاعر البدائية الصافية ، وتمجيد المشاعر فى حياة الفرد دفعت إلى النزعة العاطفية والرومانسية فى الذوق الفنى العام[1] .

وكان توجه الأدباء إلى النقد الفنى . بمثابة دفاع عن أفكارهم فى الفن التشكيلى .

وترى الدكتورة زينات البيطار أن اتحاد الكلمة واللوحة التشكيلية فى القرن التاسع عشر لم يشكل تقليدا فحسب بل ضرورة لابد منها . من هنا نرى التوق العارم لدى الأدباء لرصد الحركة التشكيلية المعاصرة وكتابة آرائهم الجمالية حولها : ستندال ، بلزاك ، شاتوبريان ، بروسبيرمريميه، سانت بوف ، ألكسندر دوماس ، تيوفيل غوتييه ، شانفليرى شارل بودلير ، أوجيف فرومنتان ، الأخوة غونكور وغيرهم .

---

(١) المرجع السابق .

كذلك التأثير البالغ للأدب على الجيل الأول للفنانين التشكيليين الرومانسيين ، أما فى الأربعينيات فقد انقلبت الآية ، حيث أخذ الجيل الثانى من الأدباء الرومانسيين باستلهام الفن التشكيلى [1] .

فالواقع السياسى والفنى الفرنسى وازدهار الصحافة ساهم فى ازدهار النقد فى المرحلة الانتقالية من نموذج فنى لآخر . ونقصد بذلك الجدل والنقاش الذى كان يدور فى الصحافة والدوريات الفنية حول مدرسة دافيد الكلاسيكية فقد انقسمت الصحافة والنقد آنذاك فبعضهم اعتبره إنجازا وطنيا مهما (ج . ب . بوتار ، م . ج . فابرجى ، لاندون) واعتبره آخرون استمرارا للتقاليد القديمة ولم يأت بجديد (ف . ب . غيزو . غ دى سان جرمان ، ب . شوسار ، وآمورى دوفال) أما فرانسوا مييل فحسبه «عائقا» فى وجه تطور الأفكار الفنية الجديدة أما مجموعة النقاد التى خاضت معركة الرومانسية فى الدفاع عن الفن الجديد (أوغست جال ، أ . تيبر ، ل . فينيه ، ف . جوى ، أ . جال) وعلى رأسهم بالطبع ستندال . وكان معظمهم ينتمى إما إلى الجناح الليبرالى أو المعارضة السياسية لنظام حكم عهد الإصلاحات الأكاديمية الكلاسيكية . وباتت الصحافة قوة معبرة عن الرأى العام . وازداد عدد النسخات من المجلات الفنية والصحف . وفتحت الصحافة أبوابا ثابتة للنقد الفنى (كونشينيونل ، غلوب ، جونال دى ديبا ، باندورا ، غازيت دى فرانس ، كورير فرانسيز ، بانوراما دى نوفوتييه باريزين ، كوتييدين وغيرهم) وغالبا ماكانت مواقف النقاد تعبر عن مواقف إدارة التحرير فى المجلة أو

(١) المرجع السابق .

الصحيفة . وهى تؤكد إلى حد كبير بأن النقد عبارة عن «سياسة فنية» يحاول فيه الناقد من خلاله التأثير فى السياق الفنى العام والتأثر فيه أيضا . وقد ارتدت النقاشات حول السياسة طابع النقاش حول وجهة الفن الجديد بين التيار الليبرالى والتيارَ المحافظ .

إن ازدهار الفن كان يرافقه ازدهار للنقد . ولايمكننا اليوم الاطلاع على واقع الحركة التشكيلية الفرنسية دون الاطلاع على الحركة النقدية التى هى بمثابة المرآة والأرشيف الغنى بآراء المبدعين من النقاد الفنيين : تيوفيل غوتييه ، غوستاف بلانش، تيوفيل توريه يرجر ، أ. ديكان ، شلشة ، لافيرون ، لونورمان ، سانت بوف ، بول دى سانت فيكتور ، ديلكلوز وغيرهم . كما ظهرت فى هذه الفترة المجلات المختصة بالفن «الفنان» ، غازيت دى بوزار ، جورنال دى بوزار ، ففى عام ١٨٤٠ بلغ عدد الدوريات الفنية فى باريس حوالى٣٤٣ ، وقد ظهرت مسألة تخصص بعض النقاد فى الكتابة بمجلات محددة بشكل دائم على سبيل المثال غ. بلانش ، وتيير ولونورمان ، وموسيه وميريميه فى الريفيو دى دوموند ، والأديب والناقد غوتييه فى « برس » وكانت هناك صحيفة للسان سيمونيين وأخرى لأتباع فورير، وهناك الصحافة الرسمية جورنال دى ديبا ، ومونيثير كانت تمولها البرجوازية ويكتب فيها المعبرون عن وجهة النظر الرسمية لذلك تعتبر فرنسا الموطن التقليدى للنقد الفنى فى القرن التاسع عشر ، رغم تواجد المدرسة الإنجليزية فى النقد غير أن الطابع الأخلاقى كان يتحكم بمنهجيتها والمدرسة الألمانية التى طغى عليها المنحى الفلسفى فى النقد [1] .

---

(١) المرجع السابق.

وظل البحث الفنى فى تقدم مستمر بتقدم أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار إلى جانب ترميم وإصلاح العمائر والمبانى من كنائس وقصور ومساجد إلخ ، فوجدنا كتبا عن فن قائم بذاته كالفن الإغريقى وحده ، كما وجدنا مجلدات تخص فن النحت دون سواه . ولم تقف الحال عند هذا ، بل ترى فريقا من عشاق الفن وقد اشتغل بتأريخ حياة مثال بعينه ؛ فتجد بحثا قائما بذاته عن فيدياس مثلا .

أما التقدم فى إخراج هذه الكتب فكان من ثلاث نواح ، الأولى أن تأليفها كان مبنيا على أصول البحث العلمى ومايحتاج إليه هذا من الإفاضة فى الموازنة والمقارنة ، وفى ذكر المراجع والمصادر عند عرض رأى من الآراء الفنية أو مناقشته ، والثانية تزويدها بالصور الفوتوغرافية القيمة التى أماطت اللثام عن كثير من الدقائق التى لايمكن فحصها فى مكانها الأصلى ، إلى جانب تكاليف السفر ومشقته ومايستنفذه من وقت ومجهود ، والثالثة تقدم فن الطباعة تقدما عجيبا جعل فى الإمكان الجمع بين لوازم العلم من ناحية تنويع حروف الطباعة لملاءمة البحث وتمييز فصوله وأبوابه ، وتلوين الأشكال والصور بألوان تحاكى الأصل - وبين الدقة والعناية ، بل والأناقة فى الإخراج ، فأصبحت كتب الفن فى كل أوربا وأمريكا نموذجا للكمال .

هذا إلى جانب ما أخرج للراغبين من معاجم ودوائر معارف وموسوعات ومجلات ونشرات وتقارير سنوية وغير سنوية للدراسات والاكتشافات الفنية والأثرية وأصول النقد الفنى والتقدم فى النقد المقارن .

كانت كل هذه المجهودات تسير قدما ونحن فى نوم عميق ! لم نستيقظ حتى على نبش الأوربيين فى تاريخنا ، وبحثهم عن فنوننا . والمدهش أننا لم نستيقظ حتى وهم يبحثون فى تأثير فنوننا الشرقية على فنونهم الغربية . ويلخص لنا الدكتور زكى محمد حسن فى مقدمته لكتاب «تراث الإسلام » رحلة الباحثين الغربيين فى هذا الموضوع . فلقد تنبه الأوربيون أنفسهم ، منذ زمن بعيد ، إلى تأثير الفنون الإسلامية فى فنون الغرب فكتب سبنسر سمث SPENCER SMITH فى سنة ١٨٢٠ مقالا حاول فيه تفسير شريط الكتابة الكوفية فى صندوق العاج الشهير بكاتدرائية بايه BAYEUX وأشار إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقليد حروف عربية . وجاء بعده ڤيلمان WILLEMIN فدرس سنة ١٨٣٠ الصفحة الأولى من مخطوط لرؤيا يوحنا اللاهوتى محفوظ فى المكتبة الأهلية ، (FONDS LATIN , 1075) وتعرف باسم APOCALYPSE DE SAINT - SEVER ولاحظ أن فى إطارها تقليدا عجيبا للكتابة العربية فى القرن الحادى عشر ، واقتفى أثره لونجپرييه LONGPERIER فكتب سنة ١٨٤٦ مقالا عن استخدام الحروف العربية فى الزخرفة لدى الشعوب المسيحية فى الغرب . وكان هذا المقال أساس بحث قدمه سنة ١٨٧٦ إلى جمعية الآثاريين الفرنسيين الأستاذ الفرنسى لوى كوراجو LOUIS COURAJOD[١] .

وكذلك تحدث إميل برتو EMILE BERTAUX سنة ١٨٩٥ عن

(١) تراث الإسلام . ترجمة الدكتور زكى محمد حسن ، لجنة الجامعيين لنشر العلم ، القاهرة ١٩٣٦ .

التأثيرات الإسلامية فى بعض العمائر المسيحية بإيطاليا وفرنسا ، ثم درس فى سنة ١٩٠٦ التأثيرات الإسلامية فى الفنون الأسبانية . على أن العالم الفرنسي إميل مال E . MALE كان أول من عنى بموضوع التأثيرات الإسلامية حق عناية فكتب سنة ١٩١١ مقالا عن تأثير عمارة المسجد الجامع بقرطبة فى بعض الكنائس ، ثم كتب فى سنة ١٩٢٣ مقالا جمع فيه أمثلة كثيرة لتأثير الظواهر المعمارية الإسلامية فى أبنية الكنائس الفرنسية فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر . ويقول الدكتور زكى محمد حسن إنه إن كان هناك مايؤخذ على هذا البحث الشائق فهو خلوه من الصور واللوحات اللازمة لتوضيح مافيه من نظريات وأمثلة .

منذ ذلك الحين اهتم مؤرخو الفنون الفرنسية والأسبانية والإيطالية فى العصور الوسطى باستقصاء تأثير الفنون الإسلامية فيها ، كما اهتم بذلك مؤرخو الفنون الإسلامية أنفسهم ، فعقدوا فى كتبهم فصولا لبحث هذا الموضوع ، وكذلك كتب الأستاذ سوليه G.SOULIER مقالا عن الحروف الكوفية فى التصوير التوسكانى ثم كتابا عن التأثيرات الشرقية فى التصوير المذكور وكتب الأستاذ هينرخ جلوك H.GLIICK سنة ١٩٢١ مقالا عرض فيه لتأثير العثمانيين فى الفنون الأوربية .

وظهر كذلك مقال موضوعه الشرق ومصورو البندقية كتبه سنة ١٩٢٣ فى مجلة برلنجتن الأستاذ جيل ديلاتوريت GILLE DE LA TOURETTE . وكذلك كتب نخبة من الآثاريين الأسبان المقالات والكتب عن فن المستعربين وفن المدجنين وعن التأثير الإسلامى فيهما . ومن ذلك

كتاب الأستاذ جوميز مورينو GOMEZ MORENO سنة ١٩١٩ عن كنائس المستعربين ومؤلفات الأستاذ پويجى كادافالش PUIG -Y CADAFALCH»[١] .

* * *

لقد عبرنا فيما سبق من الكتاب العرب والمسلمين الذين وردت فى كتاباتهم بعد الإسلام شذرات عن الفنون الجميلة إلى أوربا ابتداء من الحضارة اليونانية والرومانية ، وانتهينا بالمؤرخين والكتاب الأوربيين الذين اهتموا بفنوننا فى الدول الإسلامية .

وتأكد من هذا العبور السريع ، ومن المقابلة بين ماكتبه الأقدمون عندنا والأقدمون عندهم (الغرب) أننا لم نعرف تأريخ ونقد الفنون قبل بداية القرن العشرين الميلادى . حتى فيما يتعلق بفنوننا التى اهتموا بها قبلنا بكثير ! ! لذا لابد أن نعرف ماذا حدث فى هذا القرن ؟ وكيف عرفنا تأريخ ونقد الفنون ؟ وكيف كانت البدايات ؟ وبماذا أفادت؟ وهل كان الرواد نقادا أم مؤرخين أم كليهما ؟ لذا سوف نقتصر فى الحديث فيما يلى على النصف الأول من القرن العشرين .

باختصار وببساطة يمكن القول إن الناقد هو من ينظر إلى العمل الفنى فى حد ذاته يطبق عليه قوانين ونظريات الفن ليوضح جوانبه المختلفة الموفقة وغير الموفقة .

أما مؤرخ الفن فهو الذى يتحدث عن العمل الفنى مرتبطا بالفنان

---

(١) المرجع السابق .

وبظروفه الشخصية والعامة ومجتمعه والأحداث المؤثرة فى الفن فى إطاره الزمنى وتطوره .

ورأى محمد صدقى الجباخنجى أن دراسة تاريخ الفن فى شتى العصور ، وسيلة إلى فهم الإنسانية ، وتفسير ما فى حياتها من غموض ، وهذه الدراسة المحببة إلى نفوس الفنانين تنحصر ، فى شيئين : الجوهر والعناصر على حد تعبير الجباخنجى ، الذى يوضح أن الجوهر يشتمل على البيئة ، وأثر النظم السياسية ، والمعتقدات الدينية فى تحديد نوع القوى المحركة للحياة ، وما يكتنف الفن من عوامل إيجابية مشجعة ، وما يعرض له من عوامل سلبية غير مشجعة ، وهذه العوامل لايسعنا أن نغفلها لأنه يترتب عليها إصلاح أو إفساد الضمير العام والعقيدة العامة .

وتشتمل العناصر على تطور الأسلوب الفنى عندما يتغير مجرى الوجود وينتقل من مصير الى مصير ، وعلى تراجم حياة الفنانين ونقد أعمالهم .

وتفسير ذلك أن تاريخ الفنون يرتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ سياسة الدول على مااقتضته القواعد التى قررتها الأديان والمذاهب السياسية والنظ الاجتماعية والاقتصادية ، لأن الفن يستمد قوته وحيويته من نهضة الشعب التى تقوم على معتقدات دينية وعقائد سياسية وأسس اجتماعية تضيء للشعب طريق نهضته ، وهى جميعا روابط طبيعية متينة تسرى فى عروق الأمة كما يسرى الدم فى عروق الإنسان[1] .

---

(١) محمد صدقى الجباخنجى . مراجعات فى حديث الفنون ص ٦ .

ويرى الدكتور أحمد موسى أن : « مهمة تاريخ الفن هى الاستعراض العلمى لنشوئه وتطوره وارتقائه وأثره ، على أساس التاريخ العام مع تطبيق أصول علوم أخرى ، ولما كان الأسلوب العلمى فى التاريخ العام هو تقسيمه إلى الأقسام الثلاثة المعروفة بالقديم والمتوسط والحديث ، فإن تاريخ الفن مع كونه استعراضا لنشوء الفن وتطوره وأثره كما ذكرت ، يخضع لنفس القاعدة بغية التبسيط ، ولإيجاد الرابطة الوثيقة بين التاريخ العام وتاريخ الفن ، على اعتبار أن الإنتاج الفنى مقياس الحضارات الصادق »[1] .

كما يرى الجباخنجى أن : « العناية بتاريخ الفن كدراسة منظمة لها أكبر الأثر فى ترقية التعليم الفنى وتهذيب الذوق عند الفنانين ، والارتقاء بمواهبهم وملكاتهم التى امتازوا بها ليكونوا فنانين مبتكرين ومبدعين ، ولايتيسر ذلك إلا بالإفادة من سرد تطورات الحياة ، ومعرفة العوامل التى أدت إلى نهضتها أو انحلالها وتفهم المحاولات التى قام بها الفنانون فى سبيل هذا التطور » .

والنقد هو محاولة ذهنية ومجهود فكرى يبذله الناقد فى تقدير الأسلوب الذى سلكه الفنان فى عمله ، والغاية التى يرمى إليها من وراء هذا العمل ومقدار ما أصابه من نجاح وللنقد أثر واضح فى توجيه الفنون الجميلة الوجهة الصحيحة . والناقد لاغنى له عن معرفة تاريخ الفنون معرفة صحيحة ويعتبر من دعائم نهضة الفنون لما له من سيطرة تامة على العقول بواسع اطلاعه وثاقب فكره عندما يدعم رأيه بالبرهان والحجة ،

---

(١) مجلة الرسالة عدد ٧٩٣ بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٤٨ ص ١٠٥٤ .

وهو فى حكم التاريخ كالنور الذى ينتشر على الأعمال الفنية فيضيئها ، أو هو الذى يخرج هذه الأعمال الفنية من الظلام إلى النور[1] .

وهكذا نرى أن المؤرخ والناقد مكمل للآخر وأن أحدا منهما لايغنى عن الآخر .

يرى الدكتور أحمد موسى أن الإنتاج الفنى هو المرآة الصادقة التى بها يمكن الوصول إلى نتائج حاسمة فى تاريخ الحضارات والمدنيات . ولذلك كانت مهمة تاريخ الفن هى الاستعراض العلمى لتطوره على أساس التاريخ العام مع مراعاة أصول علوم أخرى أهمها علم الآثار ، وعلم قراءة المخطوطات والنقوش القديمة ، وفن الدراهم والمسكوكات ، وعلم وصف التماثيل والأيقونات القديمة ، وفن علامات وإشارات الأنساب القديمة وغير ذلك مما لايستند فقط إلى السرد أو التاريخ الذى قد يكون متحيزا أحيانا إلى مبادئ معينة أو غايات مقصودة حيث تدعو الحاجة إلى صبغه بصبغة قومية أو سياسية بذاتها ، مما لايفطن إليه إلا العارف الباحث فى أصوله[2] .

ويقول د. موسى أن تاريخ الفن يرجع إلى نفس قاعدة التاريخ العام وهو تقسيمه إلى قديم ومتوسط وحديث . لما لذلك من فائدة التبسيط والربط بين التاريخ العام وتاريخ الفن . كما أن تاريخ الفن القديم يستند إلى التقسيم الجغرافى طبقا لأقدمية الحضارة . ولذلك يعتبر أن أقدم الفنون جميعا هو الفن المصرى يليه البابلى الآشورى والفارسى

---

(١) الجباخنجى مرجع سابق ص٨ ، ٩ .

(٢) مجلة الرسالة عدد ٢٨٧ بتاريخ ٢ يناير ١٩٣٩ ص ٣٩ .

والهندى والصينى ، ثم الإغريقى والأتروسكى (وهو فن شمال ووسط إيطاليا الذى ظهر قبل الميلاد بألف عام وازدهر بين القرنين الثامن والرابع قبل الميلاد) ثم الفن الرومانى والإسكندرى .

أما تاريخ الفن الوسيط فيتضمن المسيحى القديم والبيزنطى الذى كان له أثر ملحوظ فى كل البلاد الأوربية المتمدينة التى وجد فيها أثر للفن الرومانى والقوطى . كما يتضمن تاريخ الفن الوسيط الفن الإسلامى .

ويرى الدكتورأحمد موسى أن تاريخ الفن الحديث كثير التشعب صعب التقسيم لتقارب الشعوب واتصالها ، وما كان للفن فى تلك المرحلة من طرز مختلفة الوضع متشابهة الروح ، كما أن انقسام الفن إلى باروك وروكوك كان له أثره المهم فى الفن الحديث . ويسمى د. موسى الفن بعدئذ بالفن المعاصر . على أساس أنه الفن الذى أدى إلى مانلمسه الآن من فنون معاصرة .

ونلاحظ هنا غموض فى حديث الدكتور أحمد موسى وتقسيمه للفن الحديث . فلقد اكتفى بالقول أن انقسام الفن إلى باروك وروكوك كان له أثره المهم فى الفن الحديث . ولم يذكر مصطلح فنون عصر النهضة . ولم يحدد بداية للفن الحديث ، ولابداية للفن المعاصر . وهذه كلها من الأمور التى تم حسمها بين مؤرخى الفن ، ربما باستثناء مصطلح الفن المعاصر .

فمن المعروف أن فنون عصر النهضة بدأت فى القرن الخامس عشر بينما ساد الباروك فى القرن السابع عشر والروكوكو فى القرن الثامن عشر . بينما بدأ القرن التاسع عشر بالرومانتيكة وانتهى بالفن الحديث .

أما إشكال الفن المعاصر فلأنه مصطلح لم يستقر بعد . فالمعنى معاصر أى الذى نعاصره ونعيش معه . ولكن هذين عاملين متغيرين . فالأجيال التى على قيد الحياة الآن ستموت وتولد أجيال غيرها بما فيها الفنانين . وبالتالى فهناك حركة انتقال وإزاحة مستمرة للفن المعاصر ، ويجب أن نجد له أسماء بعد أن نتركه . . فهل سيكون الفن المعاصر الآن معاصرا أيضا فى القرن الواحد والعشرين ؟ أم ستنشأ مصطلحات وتعريفات جديدة ؟ وربما سيطلق على الفن المعاصر الآن اسم فن القرن العشرين فيما بعد . فنهاية الفن الحديث وبداية الفن المعاصر مازالت غير محددة تحديدا واضحا حتى الآن . وسوف يحسم القرن الواحد والعشرين بلاشك هذا الإشكال .

وربما يكون من المفيد هنا أن نوضح وإن فى عجالة مااستقر عليه الرأى فى تعريف المصطلحات السابقة حتى يستطيع القارئ غير المتخصص متابعة هذا الكتاب .

فنون عصر النهضة RENAISSANCE ارتبطت فى القرن الخامس عشر والسادس عشر ببدايات التقدم العلمى وحرية الفكر فى أوربا . ومن أبرز فنانيها : ليوناردو دافنشى ومايكل أنجلو بفلورنسا ورافائيل بروما وكوريجيو بپارما وجورجونى وتتسيانو بالبندقية .

الباروك BAROQUE ازدهر فى القرن السابع عشر . واسمه مشتق من كلمة برتغالية معناها اللؤلؤة الخام أو الخشنة . إشارة إلى سمة هذا الطراز من عدم انتظام الشكل لإضفاء طابع مسرحى مهيب عليه . تمثل فى العمارة والنحت والتصوير . ارتبط بحركة مناهضة الإصلاح الدينى

حتى قيل أنه التعبير الوجدانى عن الكاثوليكية . ظهر فى الكنائس وفى قصور الحكام والأمراء أيضا .

تميز الباروك بالبذخ والفخامة وحرية التكوين والأشكال المركبة . لكنه أوضح مايكون فى العمارة التى اتسمت بالتنوع والتعميم المركب والزخارف المتعددة . واهتم تصويره بالنور والظل أساسا . ظهر فى عدة دول أوربية ، واختلف فى كل دولة عن الدولة الأخرى بسمات فرعية خاصة . فهناك الباروك الإيطالى ، والأسبانى ، والفرنسى ، والهولندى . بشكل عام من أبرز فنانيه : الجريكو وڤيلاسكيز فى أسبانيا ، وبوسان ولوران فى فرنسا ، وهالى ورمبرانت فى هولندا .

الروكوكو ROCOCO اتجاه فنى شاع فى أوربا فى القرن الثامن عشر يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال القواقع أو الموحية بأشكال الكهوف والمغارات وخاصة فى الأثاث . وهو فن أرستقراطى . واعتبر هذا الطراز تنويعا على الباروك وتميز عنه بالرقة . من أبرز فنانيه ڤاتو وبوشيه[1] .

* * *

وبناء عليه . إذا مارجعنا إلى الكتابات الأولى فى السنوات الأولى لمسيرة الفن التشكيلى العربى الحديث نلاحظ مايلى :

أولا : أن قلة من الكتاب هى التى تخصصت فى تأريخ أو نقد الفنون التشكيلية . وأن الأغلبية العظمى منهم كانوا يسجلون انطباعاتهم بأكثر

(١) انظر فى التعريفات : محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر . ود. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان ولونجمان ١٩٩٠ .

ممايسجلون آراءا نقدية موضوعية . وأن من بين هؤلاء القلة عدد من الأجانب والمستوطنين . ومنهم من سبق العرب فى الكتابة كذلك عن الفنون الجميلة . وبخاصة فى الصحف والمجلات التى كانت تنشر باللغة الفرنسيــة والتى كانت منتشرة فى تلك الفترة .

ثانيا : أن عددا من كبار الكتاب والشعراء غير المتخصصين شاركوا بآرائهم فى الحديث عن الفنون الجميلة من زوايا شتى . وهذا فصل طريف ومهم فى هذا الكتاب لأنه يكشف عن جوانب فى شخصيات وتفكير هؤلاء الكتاب والأدباء . . ويوضح إلى أى حد تتكامل عندهم المعرفة والفنون . وفى تلك الفترة التى بدأت فيها الفنون الحديثة فى العالم العربى بعد إبعاد طال لقرون ، كان من الطبيعى أن تثار ضدها هجمات مضادة ، تارة تشهر سلاح التحريم الدينى ، وأخرى تنادى بعدم ضرورتها وعدم أهميتها للمجتمع . وهنا نعيد اكتشاف نماذج لمواقف كل طرف . وندهش بإعجاب لمواقف رجال عظام على رأسهم الإمام الشيخ محمد عبده فى دفاعه المجيد عن الفنون الجميلة ، والشيخ مصطفى عبد الرازق ، جنبا إلى جنب طه حسين والعقاد والدكاترة زكى مبارك وغيرهم . ونتعجب للزمن الذى حمل لنا من يحاولون العودة بنا إلى الظلام ، بل وينجحون فى فرض كلمتهم أحيانا ، هؤلاء أمثال الذين نجحوا فى عدم نشر كتاب عن محمود سعيد لأن به صوراً للوحات عارية ! !

ثالثا : أن الآثار كانت هى الباب الذى دخل منه أهم مؤرخى الفنون الجميلة ليست العربية فقط بل والعالمية أيضا فى تلك الفترة وهما الدكتور زكى محمد حسن والدكتور أحمد موسى .

ويمكن القول إن هذا الباب كان مدخل معظم من تصدوا لتأريخ الفن فى هذه الفترة مثل الذكتور محمد مصطفى ومحمد عبد العزيز مرزوق ومحرم كمال . ماعدا اثنين ممن بدءوا حركة التأريخ الفنى فى العالم العربى ، لابد من الإشادة بدوريهما . بدآ معا . . واحد فى عنفوان رجولته ، وآخر فى بداية شبابه : أحمد باشا تيمور وأحمد يوسف أحمد.

والواقع أنه يمكن النظر إلى الآثار على أنها أعمال فنية أولا أمكن الحفاظ عليها بدرجات متفاوتة حتى وصلت إلينا . فيمكن إعادة دراستها على أساس تأريخ ونقد الفن . ونجد أيضا هذا التداخل فى كتابات علماء الآثار مثل الدكتور سليم حسن الذى أنجز موسوعته الضخمة عن الآثار المصرية فى مختلف العصور . فعلماء الآثار يهتمون أكثر بوصف الأثر وبتاريخه والعلاقة بين أحداث التاريخ وإنجاز الأثر .

ولقد ربط الدكتور أحمد موسى بين فوائد هذه الدراسات فى تسلسل جيد بل مؤسس لوعى متجدد وملح فيما يتعلق بضرورة أن يبنى العرب لأنفسهم حضارة حديثة ولايكتفون بالعيش على الأطلال ، قال : «وكان من أهم ما نظرت إليه الجامعات الأوربية الحديثة وجوب تدريس مادة علم الجمال ضمن دراسة الفلسفة ، ومادة تاريخ الفن العام وعلم الآثار بعد إكمال دراسة التاريخ والجغرافيا ؛ فبالأولى نتمكن من معرفة الجمال بقواعد تؤدى إلى ترقية حواسنا وتهذيب تقديرنا ، وتقريب استمتاعنا من الكمال ، وما ينبنى على هذا كله من تمهيد السبيل إلى إكمال سلسلة التطور الفنى والوصول بها إلى الغاية المقصودة دون ركود

أو انحطاط . وبالثانية نسجل ماضى الفن تسجيلا علميا نقيس به الحضارات ونعمل على ربط الحاضر بالماضى وبالمستقبل فيكون التطور طبيعيا والتقدم منتظرا .

«وإذا رجعت إلى حضارة أى شعب أو أمة ، وجدت أن الآثار والفن مواد التسجيل لمقياس مدى هذه الحضارة ؛ فكأننا بدراستنا هذه نقصد الوصول إلى معرفة الوسائل التى بها نستطيع تكوين حضارة حقيقية ترجع فى جوهرها إلى معرفة نواحى الجمال الفنى ، فضلا عن الاستمتاع واللذة نتيجة صدق التقدير »[1] .

لذلك كان هناك تخوفا لدى بعض الكتاب من عدم إقبال القراء على قراءة مقالاتهم . الأمر الذى أوضحه بخاصة الدكتور أحمد موسى . بل إنه يذكر صراحة فى نهاية مقالته «الجمال المصرى القديم فى النحت «أن مقاله لايخرج عن كونه احتيالا على القارئ لتفهيمه صفحة رائعة من صفحات آثار أجداده بطريقة التكلم عن الجمال فى أسلوب بسيط بعيد عن الجفاف العلمى»[2] .

ولسوف نعرف التفاصيل فيما بعد .

رابعــا : لعب عدد من مدرسى الفن وأساتذته فى المعاهد العليا والمدارس التابعة لوزارة المعارف العمومية (التعليم حاليا) دورا شديد الأهمية فى الحركة الفنية بشكل عام ، وفى تأريخ ونقد الفن بشكل

(١) مجلة الرسالة ، عدد ١٨٧ بتاريخ ١ فبراير ١٩٣٧ ص ١٩١ .
(٢) مجلة الرسالة ، عدد ٢٩٠ بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٣٩ ص ١٨٣ .

خاص . ومن أبرزهم محمد صدقى الجباخنجى وأحمد شفيق زاهر بك وحبيب جورجى ومحمد عبد الهادى .

خامسا : إذا كان المؤرخون الأوائل قد نشروا كتبهم ، فصحافة ذلك العهد هى التى جعلت كتاباتهم تنتشر بين القراء . لقد لعبت الصحافة فى واقع الأمر دورا مهما فى البدء بالحديث بين الناس عن الفن والتاريخ والنقد . وظهرت هذه المصطلحات لأول مرة على صفحات عدد من المجلات وبخاصة الثقافية منها . ولابد أن نتوقف أمام مجلتى الرسالة والثقافة . لكن المذهل أو المفاجأة أن النصف الأول من القرن العشرين شهد فى هذا المجال ما لم يشهده النصف الثانى من نفس القرن فى العالم العربى . . ألا وهو ظهور مجلة متخصصة فى الفنون التشكيلية باللغة العربية وتعيش لسنوات ليست بالقصيرة . . وهى مجلة فرع القاهرة من الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية . ولسوف نتوقف عندها .

سادسا : أنه من الطبيعى أن تأتى كتابات كل هؤلاء متماشية مع زمنها وظروفها . من حيث سذاجة بعض من المفاهيم . وخطأ بعض من التعريفات والترجمات . واستخدام غير سليم لعدد من المصطلحات . كما تأتى بعضها محملة ببقايا الأسلوب الذى كان شائعا قبلها بما فيه من محسنات بديعية أو حذلقة لغوية .

كما نجد فى عدد كبير من الكتب الأولى فى الفنون التشكيلية باللغة العربية عدم ذكر للمراجع ، وكأن كل المعلومات الواردة هى من عند

الكاتب وحده . وعدم ذكر لمصدر الرسومات والصور التوضيحية ، وكأن المؤلف أو الكاتب هو الذى رسمها وصورها . وهذا ممكن ، ولكن يجب أن يعرف القارئ . وأذكر هنا مثالا واضحا لكتاب محرم كمال «تاريخ الفن المصرى القديم » الذى نشر فى صفحة ٣٣منه صورة خيالية تصور جانبا من لهو الملك . وذكر تحت الصورة أن «جميع الأشخاص الذين يظهرون فيها وردت رسومهم متفرقة على جدران مقابر طيبة . وصورهم هنا تكاد تكون منقولة عن رسوم هذه المقابر «نقلا حرفيا» . فمن نقل هذه الصور المتفرقة ورتبها فى تصميم معين ؟؟» .

سابعا : وأخيرا ، فإنه من الطبيعى أن نجد فى الكتابات الأولى عن الفنون التشكيلية سيطرة أسئلة البدايات ، مثل : هل حرم الإسلام التصوير ؟ وما فائدة الفنون الجميلة ؟ كما كان من الطبيعى أيضا أن يكون الاهتمام الأول منصبا على الفنون الإسلامية ، والاهتمام الثانى لفنون الحضارات القديمة كل فى بلده .

وكان من الطبيعى كذلك أن يلاحظ الكتاب الأوائل مشكلة انقطاع العالم العربى عن مسيرة الفنون الجميلة . وتناولوها فى مقدمات كتبهم على اعتبار أن هذه الكتب جاءت مشاركة فى حل هذه المشكلة . وتلبية للحاجة الماسة إلى مواصلة ما انقطع ، وسد هذه الثغرة الثقافية الحضارية الكبيرة .

كتـــابـات

أثرت الفنون التشكيلية وستظل تؤثر فى الوسط المحيط بها . ولم ولن يقتصر تأثيرها على نقاد ومؤرخى الفن فقط . وإذا كان هؤلاء يمثلون الجانب المتخصص فى العلاقة مع الفنون ، إلا أن علاقة الجمهور العام بها هى هدف علاقة النقاد والمؤرخين بها . وبين الاثنين ـ الجمهور والنقاد ـ تقف فئة وسط . . لاتجهل الفنون التشكيلية ، وليست متخصصة فيها . إنهم الكتاب بشكل عام . وهؤلاء لعبوا وسيلعبوا أدوارا مهمة فى تاريخ الفنون وانتشارها وعلاقتها بالمجتمع . فهم أكثر شهرة فى المجتمع من النقاد والمؤرخين المتخصصين وربما أكثر تأثيرا بشكل عام أيضا .

ومن جهة أخرى فإن علاقة هؤلاء الكتاب بالفنون التشكيلية توضح فكر هذا الكاتب وشخصيته . وتلقى مزيدا من الضوء على كتاباته . فبلاشك كلما تكاملت الفنون عند الكاتب كان أصدق وأعمق تعبيرا واتسعت ملكاته وتعددت مداركه ورق إحساسه وشعوره .

لذلك اهتممت هنا أن أبحث العلاقة بين عدد من الكتاب والشعراء والفنون التشكيلية . . كيف رأوها وكيف عبروا عنها ؟؟ وسوف نفاجأ بآراء لبعضهم من أهم الآراء التى قيلت فى الفن بشكل عام .

ومع ذلك فلقد استثنيت هنا الفنان الكبير محمد ناجى ووضعته مع الكتاب . ذلك لأنه لم يعرف عن ناجى الكتابة ، وفى النص النادر الذى تناولته هنا نتعرف على جانب من فكر ناجى الفنى .

الإمام الشيخ محمد عبده

من المعروف أن الشيخ محمد عبده كان من أكثر رجال الدين الإسلامى استنارة . وقد فاض علينا بعلمه وفكره العظيمين واجتهاداته الفقهية المهمة ..

لكنه يبدو اليوم من غير المعروف آراؤه فى الفنون الجميلة . ذلك لأنه فى سنوات الشيخ محمد عبده ، وعند بدايات الحديث عن الفنون الجميلة فى بدايات القرن العشرين ، عاد الحديث عن تحريم الإسلام لها . فوقف الشيخ محمد عبده وقفة تاريخية فى الدفاع عن الإسلام وعن الفنون والجمال . فنشرت الصحف حديثا له اعتبره الجميع فتواه فى تحليل الفنون الجميلة وليس تحريمها . ولاشك أن هذه الفتوى لعبت دورا مهما فى تشجيع الفنون الجميلة نفسها ، والفنانين ، وفى تشجيع البحث فى الفن والكتابة عنه . ولأهمية هذه الفتوى ننشر نصها الكامل فى ملاحق هذا الكتاب كما وردت فى كتاب أحمد يوسف أحمد «الفنون الجميلة قديما وحديثا » المنشور عام ١٩٢٢ .

تنقسم الفتوى إلى ثلاثة أجزاء : الأول عن أهمية التصوير وحرص أوربا عليه . الثانى عن عدم تحريم الإسلام للتصوير . الثالث انتقادات مرة لحال المسلمين وقت الفتوى . ونلاحظ أن أسلوب الإمام محمد

عبده كان مفاجئا . إذ إنه لا يتضمن المحسنات البديعية المفتعلة . بل هو أسلوب فى الكتابة متحرر حديث يتمتع بالسلاسة والبساطة . وكأنه لكاتب من أيامنا الحالية . ليس فيه تقعير . وفيه علم وثقافة حديثة ، واطلاع على ثقافة الغرب . وهو لينشىء حرارة وجاذبية فى بغض مواضع الكلام يتحدث للمخاطب . كما يتحدث عن نفسه بضمير الغائب أو الشخص الثالث .

والملفت للنظر أن الإمام محمد عبده يبدأ فتواه بالحديث عن أهل صقلية ويعنى بهم الإيطاليين وحرصهم الذى وصفه بالغريب على «حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج» . ويتحدث بنوع من الدهشة عن دور الآثار عند الأمم الكبرى «وتنافسها فى اقتناء النقوش» والتماثيل . ويتساءل عن سبب ذلك . ويقرن هذا السبب بحفظ الشعر وضبطه وتحريره . ليقرر أن «الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولايسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولايرى» .

ويرى من فوائد الفنون الجميلة أنها «حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ، ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ، ماتستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية» . ويقرن النظر إلى الرسم بالمتعة واللذة . بل يتحدث الإمام عن الفن حديث الفاهم المحب ، وهو حجة الدين الإسلامى الأول فى عصره ومازال . فيشرح الإمام محمد عبده : «إذا نزعت نفسك إلى تحقيق الاستعارة المصرحة فى قولك : رأيت أسدا : تريد رجلا شجاعا . فانظر إلى صورة أبى الهول بجانب الهرم الكبير ، تجد الأسد رجلا ، أو الرجل أسدا » .

والإمام يرى فى «حفظ هذه الآثار حفظ للعلم فى الحقيقة وشكر لصاحب الصنعة على الإبداع فيها » . لكنى صدمت عند قراءة قول الإمام مخاطبا القارئ : إن كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بغيتى ، أما إذا لم تفهم فليس عندى وقت لتفهيمك بأطول من هذا - وعليك بأحد اللغويين أو الرسامين أو الشعراء المفلقين ليوضح لك ماغمض عليك ، إذا كان ذلك من زرعه . . . » . فلم أتوقع أن يبين الإمام عن ضيق صدره هكذا ، ولا أن يتحدث حديث أقل من توقعنا له . ثم يتعرض الإمام محمد عبده للموضوع الجوهرى : هل التصوير حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب؟

ويجيب : «إن الراسم قد رسم والفائدة محققة لانزاع فيها . ومعنى العبادة وتعظيم الصورة أو التمثال قد محى من الأذهان» . فإذا أوردنا حديث : « إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » يرد الإمام « إن الحديث جاء فى أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين : الأول : اللهو . والثانى : التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين . والأول مما يبغضه الدين . والثانى مما جاء الإسلام لمحوه . والمصور فى الحالين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك به . فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة ، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى المصنوعات » . وهذا كلام صريح واضح . والأخطر ليس تحليل التصوير . بل إن الإمام يشكك فى فائدة نقش المصاحف ويؤكد على فائدة التصوير ، يقول : « وقد صنع ذلك - أى التصوير - فى حواشى المصاحف وأوائل السور ، ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضع النزاع . . أما فائدة الصور فما لانزاع فيه على الوجه الذى ذكر» .

ويصرح الإمام محمد عبده مفتى الديار المصرية الأسبق ، بأنه يغلب على ظنه : «أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لاخطر فيها على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل » . ثم ينهى الإمام كلمته بأن ينعى على المسلمين حالهم ، نعيا قاسيا مريرا نجتره اليوم وبكل أسف . ويوجه لهم انتقادات مرة . فهم ضد أنفسهم «لايتساءلون إلا فيما تظهر فائدته ليحرموا أنفسهم منها» ، ولايحافظون على ثرواتهم المادية والعلمية ، بل فوق ذلك سيئو الخلق «وإنما الذى يتوارث هو ملكات الضغائن والأحقاد ، تنتقل من الآباء إلى الأولاد . . . . إلخ» .

يقول الإمام : « نحن لانعنى بحفظ شيء نستبقى نفعه لمن يأتى بعدنا ولو خطر ببال أحد منا أن يترك لمن بعده شيئا ، جاء ذلك الذى بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة . وأخذ فى إضاعة ماعنى السابق بحفظه له . فليست ملكة الحفظ ممايتوارث عندنا ، وإنما الذى يتوارث هو ملكات الضغائن والأحقاد ، تنتقل من الآباء إلى الأولاد ، حتى تفسد العباد ، وتخرب البلاد ، ويلتقى بها أربابها على شفير جهنم يوم المعاد» . وأغلب الظن أن الإمام لم يكتب أو ينشر كلامه السابق هذا فى الفنون الجميلة كفتوى خاصة . ولكنه كان يرد على سؤال وجه إليه ، أو كان فى معرض حديث صحفى . وكلامه أيا كان مكانه ومناسبته حجة . وقد كان مفتيا للديار . وخطورة دور المفتى أن حديثه وسلوكه من المفترض أن يعبرا عن الرأى والسلوك الحق فى الإسلام .

عبد المعطى حجازى

من المعتاد أن يدلى الكتاب بآرائهم فى الأعمال الفنية على شكل كتابة نثرية حتى وإن كانوا من غير المتخصصين فى نقد الفن أو تأريخه . لكن شاعرنا عبد المعطى حجازى عبر عن رأيه بالشعر فى أعمال صديقه الفنان التشكيلى - الشاب وقتها - صلاح طاهر . فنشرت مجلة الرسالة فى عددها رقم ٣٩٩ فى ٢٤ فبراير ١٩٤١ قصيدة كتبها الشاعر بعنوان «الفنان»(١) مهداة إلى «الصديق النابغة صلاح الدين طاهر » كما صدر القصيدة التى وقعها من الإسكندرية .

وعبد المعطى حجازى هو غير الشاعر المعروف أحمد عبد المعطى حجازى . وسنجد نص القصيدة فى ملاحق هذا الكتاب . لكنها على كل حال قصيدة عمودية رومانسية تتحدث عن علاقة القمر والموج والبرق والمطر والجداول وغيرها من الظواهر الطبيعية بإبداع الفنان ، الذى يقبس عنها «بعض ألحان الخلود» ويجلو منها «بعض أسرار الوجود» .

لكن شاعرنا ومنذ بداياته جرىء ، يصور ثورة النهود على أوامر

---

(١) نص القصيدة بالكامل فى ملاحق هذا الكتاب .

الثياب وتناجى الشفاه بالقبلات وترجمة الفنان لكل هذه الحالات العاطفية الساخنة . لكنها ليست ترجمة حرفية ركيكة ، وإنما تصل هذه الترجمة إلى مرتبة الإبداع الجديد . وهذا عنصر نقدى فنى صحيح عبر عنه الشاعر بالشعر ، إذ إن التصوير أو الرسم ليس تصويرا ميكانيكيا فوتوغرافيا للوجوه أو الأشخاص أو المناظر المصورة ، كما يعبر الشاعر عن الفنان والذى يعبر بدوره وبطريقته وأسلوبه الفنى عن صبح الربيع وليل الخريف والقلب الضعيف والوجه المخيف . . . إلخ . . واصفا الفنان بأنه «سابح فى دنيا الجمال ، ينثر النور ويلقى بالظلال ويمزج الحس بألوان الخيال» . . وكل هذا صحيح أيضا من الوجهة الفنية وليست مجرد بلاغة شعرية . فإن لم يفعل الفنان التشكيلى ذلك فهو ليس بفنان . ليصل الشاعر فى رأيه عن الفنان بأنه «ظل الله فى الأرض» و«وحى الشمس للروض » . لكنه يستغرق فى النصف الثانى من قصيدته فى مبالغات عن الفنان من عينة «أنت عنوان الحياة» و «رمز الزمان» وسنا الجمال وصدى الحب ومشكاة الحياة ومنطق الصمت . لكنه يستدرك فى النهاية قائلا بأن «الفنان» بشر مثل جميع البشر رفعته ريشة عن مستواه . وحتى فى هذا الاستدراك يبالغ حجازى عندما يقول بأن الفنان «كاد لولا قطرة من حذر يزدرى الناس ويحيا كإله»!! وهو فى هذا يعبر عن درجة نرجسية بعض الفنانين والمبدعين .

زكى مبارك

الدكاترة زكى مبارك الذى كتب فى شئون وشجون لاتحصى ، بجرأة مذهلة وأسلوب خاص به متميز تحدثت عنه من قبل فى كتابى «حيوية مصر» ، لم تفته الكتابة فى الفنون الجميلة . وهو فى كتابته تلك لم يتخل عن جرأة تفكيره وجرأة أسلوبه . فلقد كتب فى بابه الأسبوعى فى مجلة الرسالة كلمة بعنوان « الحصار الفنى فى الإسلام» عدد ٤١٧ بتاريخ ٣٠يونيو١٩٤١ . فما معنى هذا التعبير الغريب ؟

يجيب الدكاترة زكى مبارك فى شجاعة بأنه «مقبل على عرض مسألة فنية كان لها تأثير فى تضييق نطاق الدعوة الإسلامية » . . ولخطورة هذا الرأى فإنه يستهله بأن غرضه شريف يرجو به من الله الثواب . كيف ؟

يقول زكى مبارك بصراحة «إن الإصرار على تجريد المبادئ الإسلامية من الزخارف الفنية كان له تأثير فى عرقلة الدعوة الإسلامية ، لأن الذين حرموا التصوير وقاوموا الأساطير نسوا أن فى الدنيا ملايين لا تقاد لأية فكرة دينية إلا إن كانت موشاة بالزخارف والخيال !» . أى أنه يتعرض لموضوع ما قيل لقرون من الزمان من أن الإسلام حرم التصوير .

وهو موضوع لم يعد حساسا ، لأن عمليا لم يعد أحد يقول به الآن . كما أن الفنانين والفنون التشكيلية منتشرة في كل بلاد المسلمين بلا استثناء .

لكن مبارك يتحدث عن تأثير هذا القول السلبى . والمدهش أنه يتناول هذا التأثير من زاوية انتشار الدعوة الإسلامية . هذا جانب لم يتناوله غيره من دعاة المسلمين ومن الذين كتبوا فى الفنون الجميلة والإسلام . مدللا على ذلك بالأمة الروسية قائلا : «ولهذا السبب ضاعت الفرصة فى إسلام الأمة الروسية ، حين فكرت فى اعتناق إحدى الديانات السماوية ، منذ بضع مئات من السنين ظلت روسيا على عقائدها الوثنية إلى ما بعد ظهور الإسلام بأزمان طوال ، ثم بدا لها أن توازن بين المسجد والكنيسة ، فهالها أن ترى المسجد محروما من البريق والرواء ، وراعها أن ترى الكنيسة تحفة من الفن المرصع بغرائب الخيال » .

وبعد فقرة اعتراضية لالزوم لها عن تحريم الخمر ، يعود زكى مبارك إلى القول : «وكذلك كانت غفلة الدعاة عن سياسة القول سببا فى منع الإسلام من دخول البلاد الروسية ، كما كانت خشونة المساجد من أسباب الانصراف عن هذا الدين الحنيف» . ويتساءل الدكاترة زكى مبارك : «إن الحكمة فى تجريد المساجد من الزخارف كان لها مكان فى بداية الدعوة الإسلامية ، فما مكانها اليوم ولم يبق أثر للخوف من رجعة الوثنية ؟» .

وهذا هو التفسير الذى قال به كل من تناول موضوع تحريم الإسلام للتصوير . وهو أن الكفار قبل الإسلام كانوا ينحتون آلهة على هيئة تماثيل ليعبدونها . وبالتالى فيجب منع هذه العادة حتى لاتذكر المسلمين الجدد بالكفر والكفار ، وحتى لاتجذب أحدهم للعودة عن الإسلام . .

لكن أحدا لم يقل إن الكفار كانوا يعبدون صورا مرسومة على ورق أو على حائط . فلماذا منعوا التصوير والرسم . وهناك من قال بأن التصوير والرسم محاكاة لقدرة الله على الخلق ، ولكن قدرة الله لاتبدو فقط فى التصوير والرسم ، وإنما تبدو فى كل شىء حى أو ميت فى هذا الكون المعروف والمجهول . وفى هذه الحياة ومابعد الحياة .

ولايستطيع أى فنان مهما بلغت عبقريته أن يجرى فى عروق صورة يرسمها دماء حية من بلازما وكرات دم بيضاء وحمراء وماء وغير ذلك ، كما لايستطيع أن يجعل أنف الوجه الذى رسمه يتنفس هواء من أكسجين وثانى أكسيد الكربون وغير ذلك من غازات الحياة . هذا هو العقل الذى أرادوا إلغاءه وكرم الله الإنسان به وميزه عن غيره من الكائنات . وبعد كل هذا فلقد مضت على الإسلام قرون استقر فيها فى مغارب الأرض ومشارقها . فهل يمكن أن يرتد مسلم عن الإسلام بتأثير الصور والمنحوتات؟؟

إن زكى مبارك بذكائه وشجاعته يلاحظ فعلا التأثير الإيجابى الجميل لاستخدام الفن فى الكنائس المسيحية ، تحدث عن الفنون الجميلة ، وفاته أن يتحدث عن الموسيقى ، ومغزى أن تحتل آلة الأرغن الموسيقية

أهم مكان فى الكنائس الكبرى . لتنطلق بنغماتها الروحية الصافية مع تراتيل المصلين . هل هذا أمر ينفر من الدين أم يجذب إليه ؟ وإذا كنا نقول الفنون الجميلة ، فهل الدين الإسلامى عدو للجمال ؟

حاشا لله . وقد علمنا القرآن وأحاديث النبى محمد أن الله جميل يحب الجمال . لكن الخطأ فى البشر القائمين على الدعوة الإسلامية على مر قرون من الزمان للمأساة . إذ لم يأت أحد منهم لينادى بما نادى به زكى مبارك فى كلمته الصحيحة عام ١٩٤١ (!!) بأنه «يجب أن يكون لمساجدنا نصيب واف من الزخارف الفنية ، ويجب أن تكون على جانب عظيم من الرونق والبهاء ، ويجب أن نشعر بأن جمالها يذكر بجمال الفردوس ، لتكون الواحة التى نأنس إليها عند الفرار من هجير الشقاء فى طلب المعاش » . رغم أن هناك عدداً من المساجد الجميلة بالفعل والتى تتمتع بزخارف رائعة ولكن معظمها فى غير العالم العربى مع الأسف وبخاصة فى تركيا وبلاد الأندلس . وهناك مساجد أخرى كثيرة لاتتمتع بهذا الجمال الفنى . وزكى مبارك يضرب أمثلة من هذا المساجد «الأخرى» بالأزهر الذى يصفه بـ «القفر الموحش »، وجامع عمرو « فى بلائه بالدنيا والزمان ، وهو أول مسجد أقيم فى هذه البلاد؟» . وبالطبع يمكن الرد على زكى مبارك بأن هذه المساجد أقيمت لعبادة الله وليس للتأمل فى جمال الدنيا أو جمال مظاهرها . ولايجب أن يصرفنا شىء عن هذا الهدف الوحيد ونحن ندخل إلى المساجد . لكن هل صحيح أن وجود الإبداع الفنى فى المساجد يصرفنا عن عبادة الله؟ أم هل يكون دافعا آخرا للتأمل فى قدرته سبحانه وتعالى ، وفى خلقه ، ويقربنا هذا التأمل منه أكثر وأكثر؟

يوجه زكى مبارك دعوة إلى دعاة التقشف المدسوس على الدين « بأن يفيقوا من غفلتهم ، ويتذكروا مرة واحدة أن تجميل المساجد من أبواب الاقتصاد ، لأنه يغنى الناس عن تبديد أموالهم فى المشارب والقهوات ، وبأى حق تكون بيوتكم أجمل من بيوت الله ، إلا أن تكون نياتكم أقيمت فوق خرائب وأطلال ؟ » .

أرأيتم حرية الفكر والنشر فى مصر فى ذلك الزمان . ولم نسمع أحدا سب زكى مبارك أو تعرض له معنويا أو ماديا على كلامه هذا .

محمود محمد شاكر

لم يكن زكى مبارك عندما كتب كلمته السابقة عالما فى الدين أو كاتبا متخصصا فى الإسلام ، كما أنه لم يكن بطبيعة الحال ناقدا أو مؤرخا للفنون الجميلة .

هذه المرة نحن أمام كاتب متخصص فى الدراسات الأدبية عرف أيضا بكتاباته فى الثقافة والدين الإسلامى ، وهو محمود محمد شاكر الذى ولد فى أول فبراير عام ١٩٠٩ .

كان شاكر يحرر لفترة باب «الأدب فى أسبوع» فى مجلة الرسالة . وقد أدلى بدلوه أيضا وعبر عن آرائه فى الفن ، وذلك بمناسبة نشر كلمة للدكتور طه حسين جعل فيها الفن الفرعونى أحد العناصر «فى الغذاء الروحى والعقلى للشباب» .

أما رأى محمود محمد شاكر فكان كما يلى وكما نشره فى مجلة الرسالة عدد ٣٤٥ بتاريخ ١٢ فبراير ١٩٤٠ . فهو أولا يصف طه حسين «بمن استطارتهم العصبية فعصفت أعاصيرها بعماد الرأى وحسن البصر وكمال التقدير لما ينبغى أن نقيم عليه حضارتنا المصرية الإسلامية» . وبعد هذا الاتهام الصريح لطه حسن بالعصبية التى هى دليل الضعف ،

وهى الآفة التى تتخون الرأى ، وهى الهدم . . . إلخ . » يرى شاكر أن الفنان هو القلب النابض الذى يفضى إليه الدم الحى الذى تعيش به حضارة أمته فى عصره ، وهو الفكر القلق النافذ المتلقف الذى ينقد الحياة الاجتماعية فى عصره يزلفها أو ينكرها ، وهو العبقرية الماردة التى لاتخضع إلا لناموس الحياة الأعظم » . أى أن الفنان فى رأى شاكر هو : قلب نابض وفكر قلق ينقد ، وعبقرية تخضع لناموس الحياة الأعظم .

المهم أن تعريف شاكر للفنان طيب على كل حال . وهو يؤكد فى الفقرة التالية على دور الفنان فى التعبير عن مجتمعه وأرضه ، وأنه منهما يستمد أفكاره وأخيلته وأحلامه . وهذا أيضا أمر طيب لاغبار عليه . ولو أن الفنان اليوم يتجاوز فى تلقيه وتعبيره أرضه ومجتمعه بالمعنى الوطنى والقومى المحددين .

وبناء عليه فإن شاكر يرى أثر الحياة الاجتماعية والطبيعة الجغرافية فى الأعمال الفنية فى كل أجيال الناس وأيا كانوا من العالم ووقتما كانوا من التاريخ . وذلك أيضا صحيح . ورويدا رويدا يدخل فى قلب أفكاره . إذ يقول بأن من الحياة الاجتماعية الدين والأخلاق والعادات والأساطير .

وهو ربما من حيث لايتفق مع رأى الدكاترة زكى مبارك السابق ، يؤكده ، حيث يقول بأن من أعظم الآثار الفنية التى يعدها الجيل الأوربى – وتعبير الجيل الأوربى هذا غامض . ففى كل مكان وكل زمان أجيال وليس جيل واحد – فى طليعة العبقرية الفنية ، هى «الآثار العظيمة

الخالدة ، التى نشأت وربت وترعرعت وامتدت تحت ظلال الكنيسة والعقائد المسيحية ، التى عاش فى مدينتها الفنانون الذين أبدعوها» . . وهو يؤكد ولا يشك ، فى أن «أعظم الفنون والآثار عامة قد كان نتيجة لازمة للعقيدة الدينية- وثنية كانت أو إلهية » . . و«أن الدين والعقيدة هما عماد الاجتماع وأصله وأعظم مؤثر فى توجيه أغراضه وحياطتها وتدبيرها وتوليدها » .

وشاكر هنا يذكرنا بتأثير العقائد الدينية فى نشأة الفنون ودورها فى تطورها أيضا . فمن المعروف أن كل الفنون التشكيلية نشأت نتيجة رغبة الإنسان في تصوير وتجسيد آلهته ، والتعبير عن علاقته بهذه الآلهة . وعن قوى ونفوذ وتأثيرات هذه الآلهة على الحياة وفى الموت ومابعد الموت . وأقرب وأظهر مثال لدينا هو الفنون الفرعونية . والتى يتناولها شاكر أيضا بالحديث عندما يقول : « فالفن الفرعونى - بغير شك - ليس إلا نتاجا مركبا من الوثنية المصرية الفرعونية والطبيعة المصرية الرائعة القوية ، وأثرها بين فى هذه الأبنية الضخمة بتماثيلها الغريبة المختلفة الدلالات على المعانى الدينية المصرية القديمة ، وعلى الأصول الاجتماعية الخاضعة للوثنية الفرعونية التى كان يعيش عليها الشعب المصرى القديم » .

وعلى ذلك يقرر محمود محمد شاكر فى النهاية ما كان يود تقريره منذ البداية ألا وهو «أن الفن المصرى الفرعونى - على دقته وروعته وجبروته - إن هو إلا فن وثنى جاهل قائم على التهاويل والأساطير والخرافات التى تمحق العقل الإنسانى ، فهو إذن لا يمكن أن يكون مرة

أخرى فى أرض تدين بدين غير الوثنية الفرعونية الطاغية- سواء كان هذا الدين يهوديا أم نصرانيا أم إسلاميا أم غير ذلك من أشباه الأديان » .

وهكذا بوضوح يصل شاكر إلى ربط الفن بالدين لا كدراسة تاريخية من حيث بداياته ولا كدراسة فنية من حيث جمالياته ، وإنما كدراسة دينية من حيث تحليله وتحريمه . لأنه طالما ارتبط الفن الفرعونى بالوثنية والكفر ، فإنه بلاشك حرام ، ولايجب أن نهتم بـه الآن . والدليل على ذلك يعطينا إياه شاكر أيضا فى الفقرة التالية عندما يتحدث عن تمثال«نهضة مصر » رغم وصفه لصاحبه المثال مختار «بالمثال القدير » . فشاكر لايرى فى هذا التمثال «إلا تقليدا فاسدا لآثار حضارة قد دثرت وبادت ولايمكن أن تعود فى أرض مصر مرة أخرى بوثنيتها وأباطيلها وأساطيرها وخرافاتها . نعم ، هو تقليد رائع يدل على قدرة الفنان الذى نحته ، ولكنه لامعنى له الآن فى مصر الإسلامية » . والأدهى من ذلك تساؤلات شاكر من عينة : «هل يستطيع الفنان الذى نحته وأقامه أن يعيد فى مصر تاريخ الوثنية الجاهلية ، واجتماع الحضارة الفرعونية ، و . . . إلخ» .

ويعود شاكر ليضيف «روح الفن هى دين المجتمع وعقائده وطبيعة أرضه وسائر أسباب حضارته ، وهى التى تمنح الفنان القوة والقدرة على الإبداع ، وهى التى ترفع فنه أو تصنعه» .

إذن ماذا يريد محمود محمد شاكر ؟

هل يريد فنا إسلاميا ؟ وكيف يكون هذا الفن ؟ أم أنه لايريد فنا على الإطلاق؟

هذا للأسف لم يوضحه شاكر لا فى هذه المقالة الفريدة ولا فى غيرها .

وخطورة كلام محمود محمد شاكر هنا أنه يمكن أن يستند إليه المتطرفون دينيا بغير تأمل ولاتفكير سليمين . وقد نادت به بالفعل جماعات الإرهاب باسم الدين فى مصر بعد نشر كلام شاكر بحوالى خمسين عاما .

المؤكد أن محمود شاكر قد عبر فى مقالته تلك عن عدم فهمه وعدم استيعابه وعدم إدراكه لطبيعة الفن ودوره وجمالياته . وهذا موضوع يطول الرد عليه فيه وشرحه ، كما أنه يخرج عن نطاق دراستنا هذه . لكننا نستطيع أن نذكر فى عجالة بديهية غابت عن الأستاذ محمود محمد شاكر ، وهى أنه لا النحات العظيم محمود مختار ، ولا أحد غيره قال بأنه فى تمثاله «نهضة مصر» يريد العودة إلى الحياة والمجتمع الفرعونى بدياناته . كما أن أحدا من نقاد الفن لم يقل بأن مختاراً قلد الفن الفرعونى تقليدا أعمى . وأبسط دليل على ذلك أن السيدة التى تقف شامخة بجوار أبى الهول فى تمثال نهضة مصر فلاحة مصرية بملابسها التى لم نشاهدها فى أى تمثال أو صورة أو رسم فرعونى. لكن مختاراً استوحى معانى النحت الفرعونى كنحت فنى ، وهى معانى تعبر عن الشموخ والعظمة والقوة والحيوية فى حاضر بلد مسلم . . وهذه معانى ليست ضد أى دين سماوى أو «شبه» كما قال شاكر ، وأنا لاأعرف أديانا شبه سماوية .

لكننى للأسف أكتب هذا الكلام بعد مرور نيف وستة وخمسين عاما على مقال شاكر الذى – للأسف أيضا – لم أعثر على رد عليه منشور وقتها .

طه حسين

لكن الله كان قد قيض لمثالنا العظيم محمود مختار كتابا كبار كتبوا عنه بإعجاب وتقدير وفهم صحيح قبل مقالة شاكر السابقة بست سنوات .

عندما توفى المثال العظيم محمود مختار اهتز الدكتور طه حسين لهذا الحدث . وكتب مقالة جعلها المرحوم أحمد حسن الزيات افتتاحية لمجلته العظيمة «الرسالة». ولم أعثر فى النصف الثانى من هذا القرن العشرين على رئيس تحرير جعل افتتاحية مجلته مقالا عن فنان تشكيلى. لكن الزيات وطه حسين «العظيمين » أعطيا المثل ورحلا ، ولم يتعلم الأبناء ولا الأحفاد ، ولعل أبناء الأحفاد يتعلمون .

كتب طه حسين المقال الافتتاحى لعدد الرسالة رقم ٣٩ بتاريخ ٢ أبريل ١٩٣٤ بعنوان «المصرى الغريب فى مصر»[١] . ولنتأمل أولا دلالة العنوان :

«هو مختار» يقول طه حسين ، ويضيف : « فقد كان فى حياته مرآة صادقة كل الصدق لنفس مصر الخالدة التى لاتحد ولاتحصر . كنت

(١) نص المقال بالكامل فى ملاحق هذا الكتاب .

تجد فى هذه المرآة صورا صادقة لنفس مصر القديمة ، ولنفس مصر الإسلامية ، ولنفس مصر هذه التى يكونها هذا الجيل ، ولآمال مصر ومثلها العليا بعد أن يتقدم الزمان ويتقدم ، وترث أجيال أخرى أرض الوطن عن هذه الأجيال التى تضطرب فيها الآن » .

وهنا طه حسين ليس ناقدا ولا مؤرخا فنيا . لكنه كاتب واسع الأفق عميق الفكر ، يتحدث أقرب مايكون فى فلسفة الفن ، موضحا العلاقة بين الفن والمجتمع الذى نشأ فيه . وبين الفن وماضى وحاضر هذا المجتمع . وإحساس المواطن المثقف بالفنان . كما يتحدث طه حسين أيضا عن تاريخ هذا الفنان وتأثيره ودوره فى حدود مايعرفه ويقدره الكاتب .

ونلاحظ مفارقة عظيمة هى أن طه حسين يكتب عن فنان لابد أن ترى أعماله لكى تعرفها وتحس بها . فالفن التشكيلى ينفرد عن باقى الفنون بأنه يرى فقط بالعين . حتى السينما والمسرح يمكن لنا أن نستمع إليهما فنفهم أحداثهما ، وإن لم نستطع أن ننقدهما . والموسيقى تنفرد على العكس بأنها تسمع فقط ، لاتقرأ ولاترى .

لكنه طه حسين .

«رأى» طه حسين مايجب أن يراه المبصرون فى العمل الفنى ومبدعه : انعكاس المجتمع أو الوطن على أعمال الفنان . وقد كان مختار كذلك . لكنه « على ذلك كان غريبا فى مصر أثناء الأسابيع التى ختمت مساء الثلاثاء حين ختمت حياة مختار» . وهنا يتحدث طه حسين عن أمور عادية فى مجتمعاتنا الحالية : الجحود ، والجهل ، وعدم

التقدير . إذ أقبل مختار «من أوربا فلم تكد الصحف تتحدث عن إقباله ، ولم يكد يخف للقائه من أصدقائه إلا نفر قليلون . وأقام فى مصر مريضا مكدودا يلح عليه الألم والسقم فلايكاد يذكره من المصريين الذين كانوا يعجبون به ويحشذون له ويهتفون باسمه ويعتزون بمجده ويرفعون رءوسهم بآثاره إلا نفر يحصون» . . ثم «اشتد عليه المرض وألجأه إلى المستشفى فلم تكد الصحف تتحدث عن ذلك إلا حديثا يسيرا جدا » . هكذا حتى مات مختار فإذا «جماعة من خاصة المصريين وقليل من الأجانب عند محطة القاهرة يستقبلون جثمان مختار ، ثم يسعون معه إلى المسجد . ثم يتفرقون ويمضى مختار إلى مستقره الأخير ، ومن حوله جماعة قل فى إحصائهم ما شئت فلن تستطيع أن تبلغ بهم نصف المائة » . . . إلى أن « ينقطع كل صوت ، ويتفرق هؤلاء الأصدقاء يحملون فى قلوبهم مايحملون من حب ووجد، ومن أسى ولوعة ، يحملون هذا كله لينغمسوا به فى هذه الحياة التى تنتظرهم على خطوات قليلة قصيرة من مستقر الموتى . وكذلك انتهت قصة مختار مع انتهاء النهار يوم الأربعاء ، وكذلك أسدل ستار الموت على حياة مختار فى الوقت الذى أسدل فيه ظلام الليل على حياة الأحياء» . .

ياسلام على بلاغة طه حسين فى هذا التصوير النادر لوفاة فنان تشكيلى مصرى . والذى لم يصور مثله أو غيره كاتب آخر فى فنان تشكيلى آخر على حد علمى .

تصوير مؤلم أشد الألم . ومحزن أشد الحزن . ولقد قصد طه حسين إلى إيلامنا وإحزاننا بذلك لأننا نحن الذين ينبغى لهم أن «يستشعروا شيئا

غير قليل من اللوعة والحسرة وخيبة الأمل حين نرى هذا العقوق ، وحين نقدر أثره فى نفس صديقنا الراحل العزيز . فقد كنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا هو الذى رد إلى مصر بعض حظها من المجد الفنى ، وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد مكن مصر من أن تعرب عن نفسها وعما تجد من الألم والأمل بلسان جديد لم تكن تستطيع أن تصنعه من قبل ، وهو لسان الفن » .

وهذه نقطة مهمة فى الإحساس بتاريخ الفنون الجميلة الحديثة فى مصر . يدركها طه حسين ويصيغها بأسلوبه الرائع . إنها دخول شعب وثقافة إلى لغة جديدة هى لغة الفن : «بعد أن كانت لاتنطق إلا بهذه اللغة التى لايفهمها إلا جيل بعينه من الناس ، وهى لغة الكلام» . . وهنا أيضا إشارة من طه حسين إلى اختلاف نوعية اللغتين . فالكلام ويقصد القراءة والكتابة لمن يعرفهما فقط . أما الفن فلغة تقرؤها أى عين . ويقصد الفن التشكيلى بالطبع .

بل يدخل طه حسين فى العلاقة بين الفن والسياسة ، وهو ما لم يدركه الأستاذ محمود محمد شاكر على سبيل المثال . فيقول طه حسين : « كنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد لفت الأوربيين إلى مصر ، وأقام لهم الدليل على أن مطالبتها بالاستقلال لم تكن عبثا ولالغوا ، وإنما كانت نتيجة لحياة جديدة ونشاط جديد ، ولقد لفت مختار الأوربيين إلى ذلك فى أشد الأوقات ملاءمة ، فى وقت الثورة السياسية » .

وليس بعيدا عن السياسة أيضا ملاحظة طه حسين بأن الأوربيين تعرفوا من خلال مختار على الفن المصرى الحديث قبل أن يتعرفوا على

الأدب المصرى . ويعود طه حسين إلى دور الفنان فى المجتمع من خلال ريادة محمود مختار الذى «رد إلى المصريين شيئا غير قليل من الثقة بأنفسهم ، والأمل فى مستقبلهم ، والاطمئنان إلى قدرتهم على الحياة الممتازة الراقية » .

ولم ينه طه حسين دفاعه المجيد وتقديره لمختار قبل أن يطالب المصريين بحماية آثار مختار من الضياع وبتخليد ذكراه . خاشيا من أن تدخل السياسة فى أمر مختار «فتفسده كما أفسدت أمر حافظ وشوقى » .

والواقع يقتضى القول إن الجحود ليس دائما معنا . فقد أنشأت الدولة متحفا لأعمال النحات محمود مختار ، كما حولت بيت الشاعر أحمد شوقى «كرمة بن هانىء» إلى متحف ومركز ثقافى يحمل اسمه ، وإن لم تفعل شيئا مع زميله الشاعر حافظ إبراهيم على حد علمى .

مصطفى عبد الرازق

ولم يكن طه حسين هو الأديب الوحيد الذى كتب عن مختار . فأثناء مرض مختار فى المستشفى الفرنسى بالعباسية ، كتب مصطفى عبد الرازق مقالا لكنه لم ينشر إلا بعد وفاة «مختار» . ونشرت مجلة الرسالة عدد ٤١ بتاريخ ١٦ أبريل ١٩٣٤ المقال تحت عنوان «مختار مريض»(١) . يتحدث فيه مصطفى عبد الرازق عن علاقته بالنحات التى بدأت فى باريس عندما ذهب إليها مختار لاستكمال دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة . وكانوا جماعة من الشبان المصريين يسمرون فى بعض مقاهى «الحى اللاتينى» الشهير فى باريس والذى يحتضن جامعة السربون العريقة وكثير من المكتبات وقاعات المعارض الفنية .

يصف مصطفى عبد الرازق – والذى سبق مختار فى السفر إلى باريس – النحات مختاراً فى ذلك الوقت بأنه «فتى أسمر اللون رقيق الجسم ، فيه وداعة وفيه حياء ، تعرف من سحنته ومن سمته ومن حديثه أنه ريفى ، وتلمح فى نظراته التائهة أن استعداده الفطرى يوجه بصره إلى مرمى

(١) نص المقال بالكامل فى ملاحق هذا الكتاب .

بعيد» . كما يصفه بـ« البساطة والتواضع والصفاء» وتوسم فيه «مخايل النبوغ » . وقد عرض مختار عليهم فى هذا اللقاء الأول على إحدى مقاهى الحى اللاتينى رسوما لأبطال من العرب «كخالد بن الوليد وغيره» .

ويتابع مصطفى عبد الرازق تطور الفنان شكلا وموضوعا : « رأيت الفنان مختارا فإذا الشاب النحيف الأمرد قد استوى رجلا مفتولا أصلع الهامة ، طويل اللحية ، عريض الصوت ، ضخم الملامح ، طبعه الفن بطابعه ، وألقى عليه من حب الجمال وفهمه جاذبية أهل الجمال ، ديمقراطى النزعة ، أرستقراطى الذوق ، يعجبك حديثه وجدله ، وإن كان حاد الطبع سريع الرضا والغضب ، فى نفسه فيض من الصبا والمرح ، كأنما هو على مر السنين يزيد» .

وهذه الفقرة بما فيها من تعابير درس بلاغى رائع فى الوصف الموجز المتكامل . يمكن أن نقف أمام كل تعبير فيه لنفصله فى صفحات . ويكرر مصطفى عبد الرازق بدوره فى فخر الاعتراف بقيمة وريادة مختار . وعندما يتعرض لما تعرض له تمثال نهضة مصر من انتقادات لايستطيع الدفاع عنها من وجهة نظر فنية ، فهو يعرف أنه ليس بناقد متخصص . فيكتب : «لقد قالوا إن فى تمثال نهضة مصر مآخذ : منها أنه ضئيل فوق قاعدته الضخمة . وأن حجاب الفتاة وتناسب أعضائها ، وموقع يدها من أبى الهول لايحقق كل مايشتهى الفن . ليكن كل مايقولون صحيحا ! فهل سلم من النقد أثر من آثار المجهود الإنسانى فى القديم والحديث ؟ » وينتظر مصطفى عبد الرازق أن تصقل الأنظار على

مر السنين هذا التمثال العظيم الذى كان قائما فى ميدان رمسيس وكان اسمه «ميدان المحطة» . قبل انتقاله إلى مكانه الحالى بين جامعة القاهرة وكوبرى الجامعة وبجوار حديقة الحيوان . مؤكدا «سيبقى اسم مختار فى ديوان مجدنا القومى عنوانا لنهضة الفن الجميل فى وادى النيل» .

وقد كان . .

سامى كمال

وبعد وفاة مختار أيضا كتب عنه الدكتورسامى كمال مقالاً بعنوان «مختار» فى مجلة الرسالة عدد ٤٥ بتاريخ ١٤ مايو ١٩٣٤ . معتبرا إياه أنه صلة الماضى بالحاضر والمستقبل . منتبها إلى هذا الفراغ الطويل الذى مر على مصر بلا فنون تشكيلية واصفا مختاراً بأنه « ملأ ذلك الفراغ الهائل المظلم القائم الذى نام أثناءه أبو الهول ونام المصريون بجواره ، إلى أن عادت إليهم الروح وثارت ثورتهم فهبط عليهم من السماء» .

وقد أطلق سامى كمال وصفا غريبا جديدا على مختار بأنه « قائد خيال هذا الشعب» . . رابطا بين بزوغ واكتمال مختار وبين كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار البريطانى ، حتى استوى فن مختار مع ذروة ثورة الشعب عام ١٩١٩ بقيادة سعد باشا زغلول . فكلاهما عبر عن شموخ الشعب المصرى وتطلعه إلى الاستقلال وطموحه فى حياة كريمة . وكان مختار أحد مظاهر هذه الثورة فى نفس الوقت .

ويبدو أن الدكتور سامى كمال كان عارفا بالفنون الجميلة ، فقد تحدث عن إبداع مختار بمصطلحات فنية . فيشير إلى «الشخصية الفنية» عندما يرى أن مختاراً «أوجد فنا خاصا وطبعه بطابع تكاد تتعرفه عندما

تلقى بنظرك إلى أية قطعة من قطعه البديعة التى خلفها » . وتحدث عن «المؤثرات» التى أدت إلى هذا الطابع : «لتدرك ذلك الطابع تماما تصور ذلك الفنان القوى ، وقد نشأ فى قرية مصرية ، أفعم قلبه بحب الفلاحين ، وملأ عينيه من تلك التماثيل المصرية القديمة ، ثم من ذلك الفن المصرى فى جميع صوره » . أى أن هذه المؤثرات هى المجتمع الحاضر متمثلا فى القرية ، والماضى متمثلا فى التراث الفنى .

كما تحدث سامى كمال عن «سمات» إبداع مختار : «وقد امتاز بالبساطة وجمال التنسيق وعدم الاكتراث بما يقع تحت الحس تماما ، غير ناظر إلا إلى الموضوع المطلوب تصويره فينتظم التصوير فى أسلوب واحد ، كان الجمال فيه لتلك الخطوط والمسطحات المنتظمة» .

أى أن سامى كمال تحدث سريعا عن : الشخصية والمؤثرات والسمات الفنية . بل إنه عرج سريعا أيضا على تمايز سمات الفن بين المصريين القدماء والرومان والغرب الحديث . ووقوف الفنانين بعد الحرب العالمية الأولى غير مستقرين باحثين عن فن عصرى . .

وربط ربطا مدهشا وجديدا بين اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون ومافيها من إبداع مصرى قديم وبين اتجاه الفنانين الغربيين إلى الرمز فى النحت والتصوير « فلايقف نظرك على تفاصيل الجسم أو الرداء بل يلجئك الفنان إلى البحث عما يريد من معنى ، وليس من السهل الوصول إلى مايريد الوقوف عليه » .

ويتعرض سامى كمال لبعض تماثيل مختار . لكنه يعرض انطباعاته عنها ككاتب غير متخصص فى النقد الفنى : « انظر إلى تلك القاهرية تختال فى ردائها تجدها الملاك الطاهر فى حلم النائم لاتفتر تنظر إليها ،

ولا يرتد نظرك عنها ، ثم تعاودك طيفا تحار فى فهم روحها ولا تجسر أن تبادرها بالسؤال .

أما بائعة الجبن فإنك تراها فى صور الأقدمين ، لكنها لا تحمل شيئا بل ترمز إلى الروح ، وهى رافعة ذراعيها على هذا النمط . فقدها مختار من قطع بائعات الجبن جميعا ، فهى رقيقة حقا لكنه أعطاها الصلابة البرنزية وتركها للخلود . . .

رأى مختار مثالا لشيخ البلد فى دار الآثار المصرية ، فكان جديرا بأن يصنع مثالا لامرأته ، انظر إليها تجد جمالا ووقارا يجلبان الاحترام وقوة معنوية تسحر اللب . . . .

وبنت الشلال هى تخليد بديع ملىء بروح ذلك العنصر من سكان الشلال ، اهتدى إليها مختار عند وادى الجرانيت فأنطقها تترنم بنشيد النيل والصحراء والشمس المحرقة والحياة الحزينة . . . . .

وتلك المرأة فى القيلولة تجد فى دار الآثار شبيها لها امرأة كانت تخبز ، غلب عليها النعاس أمام الفرن فنامت . هى صورة لبعث القديم وإحياء الجديد من الفن » .

حسين شوقى

وعند نقطة عدم استقرار الفن الحديث فى أوربا فى تلك الفترة ومنذ انتهاء الحرب العالمية الأولى وحتى عام ١٩٣٤ ، والتى أشار إليها سامى كمال فى مقاله السابق عن مختار ، يتوقف أيضا وقليلا كاتب آخر غير متخصص فى الفنون الجميلة وهو الأديب حسين شوقى . وذلك عندما كتب مقالا فى مجلة الرسالة عدد ٤٣ بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٣٤ بعنوان «هل لمصر طراز ؟ » يناقش فيه موضوعا من أهم المواضيع ومشكلة من أهم المشكلات، ليست الفنية فقط ، ولكن الثقافية والحضارية والاجتماعية بشكل عام . وهو موضوع عدم وجود طراز معمارى مصرى حديث . فهناك طراز عربى ، وطراز فرعونى على حد قوله . وإن كنت أقف طويلا أمام تعبير طراز عربى . فهل هناك طراز واحد له سمات متقاربة أو متشابهة اسمه طراز عربى فى العمارة ؟ وما هو هذا الطراز؟ ومتى ازدهر ؟ هل بيوت اليمن القديمة تشبه بيوت الشام وهل تشبه الأخيرة بيوت المغرب العربى بدوله الحالية ؟ نفس التساؤلات تقال عن تعبير «طراز إسلامى» فى العمارة ، وإن كان هذا بعيد عن موضوع كتابنا الحالى . ومع ذلك فإن حسين شوقى يفضل الطراز

العربى ، ويرى أنه يتسم « بالنقش الدقيق الأشبه بالدنتلا ، وزجاج نوافذه الملون الجميل » . وهذه سمات لاتكفى لتحديد طراز معمارى ظاهر . وهو يعطى مثالا على الطراز العربى بما شاهده فى أسبانيا من «منازل خاصة بنيت على الطراز العربى المستحدث آية فى الذوق » . فيضيف تعبير آخر غامض هو «الطراز العربى المستحدث » . والأدهى من ذلك أنه يأخذه من أسبانيا ، ويقصد فى الأغلب بقايا بيوت المدن الأندلسية التى فتحها العرب وكونوا فيها دولة عاشت لبضعة قرون . وهذا موضوع آخر حتى داخل قضية العمارة العربية .

المهم أن حسين شوقى ضج من فوضى العمارة فى مصر فى زمانه - النصف الأول من القرن العشرين حيث نجد بيوتا على الطراز الفرنسى ، وأخرى على الإنجليزى ، وثالثة على الطراز الحديث ! ولايوضح سمات هذا الحديث ؟ شاكيا من أن كل هذه الطرز لاتناسب طبيعة البلاد ولاتقاليدها . وهذه الشكوى جميلة لأن العمارة بالفعل يجب أن تتناسب مع الطبيعة والمجتمع . حتى تحقق أهدافها الحياتية والفنية . ومازال عدم التناسب هذا مأساة العمارة فى معظم العالم العربى حتى اليوم ومنذ كتب حسين شوقى كلامه منذ أكثر من ستين عاما . وحذر وقتها من التقليد الأعمى للغرب . داعيا إلى مثال اليابان التى لم تتنزل عن تقاليدها . مستشهدا بالكاتب الفرنسى الشهير بيير لوتى الذى كان صديقا حميما للزعيم الراحل مصطفى كامل وقال له : «تجنبوا الحثالة الغربية التى يغمرونكم بها حين تذهب جدتها عندنا - حافظوا على آثاركم وعاداتكم ولغتكم الجميلة » . وهذا كلام جميل . أتفق مع مافيه من أهمية

الشخصية فى الفن . والعمارة أم الفنون كما يقولون . ويجب بالطبع أن نرفض أية حثالة ، سواء أتت من الغرب أو من الشرق أو ظهرت حتى من عندنا . لكن هذا لايعنى أن نرفض الثمين المفيد أيا كانت الجهة التى يأتى منها .

ونختم حديثنا عن مقالة حسين شوقى بختامه هو لها حول حيرة الفن الحديث فى أوربا وقتها . ويبدو أنه وقف مع من وقف من الأوربيين ضد الاتجاهات التى ظهرت حديثا هناك وقتها كالدادا والسريالية . وينقل حسين شوقى إلينا فكاهة كان قد قرأها فى إحدى الصحف الفرنسية انتقادا لهذا الفن الحديث ، وتقول : « عرض أحد المصورين منظرا يمثل عبور بنى إسرائيل البحر الأحمر ، فسأله صديق له شاهد الصورة فلم يجد غير منظر البحر : ولكن أين بنو إسرائيل ؟ قال لقد انتهوا من العبور ، قال : وجند فرعون الذين يطاردونهم ؟ قال لم يأتوا بعد ! » .

العقاد

المدهش أن عباس محمود العقاد كانت له أكثر من مداخلة توضح آراءه فى الفنون الجميلة . فلم تقتصر كتابات العقاد على الإبداع الأدبى شعرا أو قصة ، ولا النقد الأدبى ، ولاكتابة السير ، ولم تقتصر كذلك على كتاباته السياسية أو حتى على بعض مقالاته فى الاقتصاد والمجتمع . لكنه كتب أيضا فى الفنون الجميلة ، وإن كانت بالطبع كتابات قليلة وغير معروفة .

ولعل من أهم كتابات العقاد فى الفنون الجميلة مقالاته فى مجلة الرسالة عدد ٢٠٣ بتاريخ ٢٤ مايو ١٩٣٧ بعنوان «بل ضرورية جدا»(١) . وهى تأخذ شكل الرد على رسالة قارئ، كما اعتاد العقاد أن يوضح عدد من آرائه من خلال ردوده على رسائل القراء .

فالقارئ صالح شحاته من الإسكندرية أرسل للعقاد يسأل :

«تعودنا أن نسمع أن الفنون الجميلة من الكماليات التى يأتى دورها بعد العلم والصناعة فى الأهمية ، وفى مقالكم المشار إليه تقولون إن

---

(١) تجد نص المقال فى ملاحق هذا الكتاب .

علينا أن نبدأ بالفنون الجميلة والرياضة لنتعلم الإرادة والعمل ، فهل لكم أن تنيروا الطريق لنا بالتوفيق بين القولين . . . » .

ورد العقاد على هذا التساؤل - الطلب بالتأكيد على ثلاثة واجبات ، أولها :

ضرورة غربلة وافية لجميع الألفاظ التى استخدمناها مطلع نهضتنا الحديثة . وهذا يؤكد رأى المتكرر باعتبار بدايات القرن العشرين بدايات للثقافة الحديثة فى مصر .

ومن هذه الألفاظ التى يرى العقاد ضرورة غربلتها ألفاظ الضروريات والكماليات . وتلك التى نكررها دون التفكير فيها . .

ويبدأ العقاد ، على طريقته فى البدء من الجذور أو الأصول بشكل منطقى كما يراه، بالتفريق بين الفرد والأمة . «فالفرد لايشترط فيه أن يستوفى جميع المزايا الإنسانية » . بينما من الضرورى فى الأمة أن تتوافر بين أفرادها «جميع المزايا الإنسانية والملكات الحية التى تتفرق فى الأفراد ، وإلا كان النقص دليلا على مسخ ذريع فى التركيب وعجز شائع فى عناصر الطباع» .

ومن الواجب «ثانيا» - كما يقول العقاد - « أن نقلع عن تقويم المطالب القومية بمقدار الحاجة إليها والاستغناء عنها ، فإن ذلك تقويم غير صالح وغير صحيح » .

ويعقد مقارنة طالما عقدناها بعد ذلك بين الثقافة ولقمة العيش . ولكن العقاد يعبر عن الثقافة بملكات الحس كالنظر والسمع والكلام ،

موضحا أننا نستطيع أن نعيش دون هذه الملكات . لكننا لانستطيع أن نعيش بغير الرغيف . ومع ذلك فهو يقرر – وهذا مهم جدا– «لم يقل أحد من أجل ذلك أن الرغيف أغلى من البصر ، وأن ملكات الحس لاتستحق المبالاة كما يستحقها الطعام والشراب» . وهكذا يصل العقاد إلى اللب .

فبتقويم السوق الرغيف أرخص من الكتاب والتمثال أغلى من الكساء . . إلخ . وإن قيمة الشيء لاتتعلق بمقدار الحاجة إليه والاستغناء عنه – بل يرى العقاد – بمقدار مانكون عليه إذا حصلناه . بمعنى – يوضح العقاد – أننا « إذا حصلنا على الرغيف فأقصى ما نبلغه فى تحصيله أن نتساوى وسائر الأحياء فى إشباع الجسد وصيانة الوظائف الحيوية . ونحن إذا حصلنا الفنون الجميلة فما نحن بأحياء وحسب ، ولا بأناس ، ولابأفراد وحسب ، بل نحن أناس ممتازون نعيش فى أمة ممتازة ، تحس ماحولها وتحسن التعبير عن إحساسها . أى أن الطعام والشراب يكفينا كحيوانات . لكن الفن يجعلنا بشر . فليس المهم هو أن نعيش ، ولكن الأهم هو كيف نعيش ؟ «وهذا هو موضع السؤال الصحيح» .

ومن الواجب ثالثا – يقول العقاد – أن نذكر ماهو العلم الذى يفوقنا به الغربيون قبل أن نعقد المقارنة بين العلوم والفنون . والعقاد هنا يستخدم مصطلح الشرق فى مواجهة الغرب . على أساس أن مصر من الشرق . ويرى أن الشرق يمكن أن يحذق كل علوم وصناعة الغرب . ويمكن أن يسبقه أيضا . لكن رؤية العقاد هذه لم تتحقق للأسف رغم مضى حوالى ستين عاما عليها .

ومع ذلك ، أعتقد أن العقاد عقد هذه المقارنة ليصل إلى تأكيد جديد لرؤيته الصحيحة فى «ضرورة الفن» . إذ يتبع ذلك بقوله إن تفوق الغرب على الشرق هو فى الخيال . وأنا أستخدم هنا كلمة إشكالية بالنسبة لآراء العقاد في الفنون الجميلة . إذ إن وقوفه مع الخيال محدد بحدود رآها العقاد تظهر فى هجومه العنيف على السريالية مثلا فى الفنون الجميلة . وهى أكثر الاتجاهات الفنية اعتمادا للخيال كما هو معروف. لكن رأى العقاد فى مقالته التى نحن بصددها الآن صحيح على كل حال .رغم أن الصحيح أيضا أن العرب والشرق بعامة كانوا أسبق من الغرب فى التخيل، والتعبير عن الخيال . وفى مسيرتهم التاريخية تعطلت أو تأخرت هذه الملكة لديهم فى مجالات الإبداع المتعددة . وبالتالى فعندما كتب العقاد رأيه هذا كان صحيحا ومازال. ونرجو أن يزول قريبا، وإلا سيستمر تأخر الشرق ، وتفوق الغرب .

استخدم العقاد تعبير «الخيال » واستخدم أيضا تعابير الملاحظة والابتكار والاختراع . وقد أحسن وجمع خيال الموسيقى وخيال المصور وخيال الشاعر مع خيال المخترع . فالخيال طبيعة واحدة لدى جميعهم . وعلى ذلك يقر العقاد بأن المقارنة بين العلم والفن هى مقارنة بين ملكة مستنبط لا تتم بغيره الحياة ، وملكة مستنبط لا تتم بغيره الحياة! « أى أن الاثنين - العلم والفن - لازمان للحياة » . وإذا فقدنا الفنون الجميلة «فنحن فاقدون جزءا من حياتنا وجزءا من العلاقة بيننا وبين الدنيا . وعائشون عيشة الممسوخ الأبتر المحجوب عن جوانب دنياه» . وبالتالى فالرجل الذى يسأل : مافائدة الفنون الجميلة ؟ «هو

كالرجل الذى يسأل : مافائدة العين ، وما فائدة الأذن ؟ وما فائدة الشعور؟ ومافائدة الحياة؟ » .

ويرى العقاد أن الذين يستكثرون إنفاق المال على الفنون مخطئون . حتى ولو كانوا من الفلاسفة المصلحين . ويقول « كذلك أخطأ تولستوى فى كتابه عن الفن الجميل وهو نفسه قد أنفق عمرا مديدا فى خدمة الفن الجميل » .

وينهى العقاد مقاله بالعودة إلى القول بأن «الفنون الجميلة ضروريات فى الأمم وإن عدت نوافل فى آحاد الناس » . وقد يبدو هذا الكلام مفروغا منه ومن البديهيات منذ أن كتبه العقاد ، وحتى من قبل أن يكتبه . لولا أن نفس السؤال يثار حتى اليوم . ولذلك نكرر عليهم ماقال به العقاد ، وهناك الكثيرون الذين قالوا به أيضا . . رغم أن الكثيرين فى عالمنا العربى مازالوا ينكرونه ونحن فى نهاية القرن العشرين . . وللتخلف أسباب . .

أنور المعداوى

الناقد الأدبى أنور المعداوى ، وهو أحد رواد النقد الأدبى الحديث فى اللغة العربية ، حاول أيضا أن يكون ناقدا فنيا . وقد تعرض للفنون الجميلة فى بابه الأسبوعى الذى كانت تنشره له مجلة الرسالة . وفى عددها رقم ٨٢٣ بتاريخ ١١ أبريل ١٩٤٩ كتب عن معرض الفن الإيطالى الذى أقامته جمعية محبى الفنون الجميلة وقد كانت من أنشط وأكبر الجمعيات الفنية فى تلك السنوات . والدليل على أهمية الجمعية التى كانت أنها أقامت هذا المعرض بالتعاون مع بينالى ڤينيسيا الدولى الشهير . وساهم فى إعداد هذا المعرض الذى أقيم فى سراى الخديوى إسماعيل بالقاهرة كثير من المتاحف وقاعات العرض من مدن ميلانو وفلورنسا والبندقية الإيطالية وأصحاب مجموعات خاصة .

وتحت عنوان «جولة فى معرض الفن الإيطالى» قدم أنور المعداوى «بعض لوحـــات ممتازة » من وجهة نظره وبرؤيته وأسلوبه . مثل لوحة «أولاد الأمير والأميرة تروبتسكوى» للفنان دانيال دانزونى ، الذى يصفه المعداوى بالرومانتيكى الملهم . ووصف اللوحة بأن فيها «عبقرية التلوين والتظليل» . ولايكتفى المعداوى – للمفاجأة – بوصف العمل الفنى الظاهر ، بل يقارن بينه وبين أعمال فنانين آخرين .

ويربط بين العمل الفنى وحياة صاحبه الفنان . كاشفا بذلك عن ثقافة فنية جميلة لم يشتهر بها الناقد الأدبى الرائد . فهو يقول عن اللوحة السابقة مثلا : «إن دانزونى ينقلك بظلاله وألوانه إلى آفاق داڤنشى وموريللو وبوسان ، ولكنه يختلف عنهم فى ظاهرة الميل بفنه إلى الأجواء القاتمة المحجبة ، تلك الأجواء التى تخضع لأثر البيئة فى مزاج الفنان . . . لقد كان دانزونى من أبناء مقاطعة يغلب فيها الضباب على الإشراق ، ومن هنا انعكس الجو الذى عاش فيه بحسه على الفن الذى عاش بروحه ، وما الفن كما قلت غير مرة إلا انعكاس صادق من الحياة على الشعور ! » . وهو فى الفقرة السابقة أيضا يعبر عن رأيه فى الفن على أنه ليس إلا «انعكاس صادق من الحياة على الشعور » وهو رأى قال به كثيرون غيره من نقاد الفن .

ويجيد المعداوى التعبير عن الفن «التعبيرى» . ففى معرض حديثه عن لوحة فنان إيطالى آخر هو «جيوفانى فاتورى » يصفه بأنه «أبرع فنانى إيطاليا فى القرن التاسع عشر» . ومع ذلك فهو يراه «لايمكن أن يسمو بظلاله وألوانه إلى مقدرة دانزونى» . لكنه يراه يبز الأخير ويتفوق عليه فى مجال الفن التعبيرى . أى أن دانزونى يجيد استخدام الألوان فى التلوين والإضاءة . لكن فاتورى يجيد التعبير عن موضوعه أكثر . . وهذه تفرقه حساسة فى التصوير والرسم الملون . فالمفترض فى الفنان المتمكن أن تتكامل عنده عناصر اللوحة أو العمل الفنى شكلا ومضمونا . لكن هكذا رأى أنور المعداوى اللوحات .

وفى إجادة التعبير عن اللوحة التعبيرية أنقل هنا تعبير المعداوى عن لوحة «فاتورى» التى رآها بعنوان «الحصان الميت » .

« إن مزية هذا الفنان تتركز فى ريشته التى تنقل إلى الورق أدق ما فى الحياة من لمحات ؛ نظرة واحدة إلى لوحته الفريدة تنبئك بأن هذا الرجل الواجم المطرق الملتاع ، لايملك من دنياه غير هذا الحصان الملقى تحت قدميه . . . هنا وجه معبر تطلق الريشة من قسماته أعمق معانى اليأس والألم والدموع ! هل تعرف دى لاكروا فى دقة تعبيره ؟ إن فاتورى يذكرك بهذا الفنان ! » .

هذا بينما يرى المعداوى الفنان ترانكيلو كريمونا فى لوحته «حنان الأم» يجمع بين القدرتين : التلوين والتعبير . ويفرق المعداوى بين الإحساس باللون عن قرب من اللوحة والإحساس به عن بعد عنها . فألوان هذه اللوحة «على القرب متداخلة ، باهتة ، تمتزج فيها الأضواء بالظلال . ولكنها على البعد شيء آخر . . إنها تبدو لعينيك ، متناسقة ، مشرقة ، متميزة ببراعة التصميم » . وهو فى هذه الملاحظة لايبدو خبيرا فى التصوير . إذ إننا عندما نقترب جدا من اللوحة الملونة وبخاصة بألوان الزيت أو الجواش فإن مساحات اللون بدرجات سمكها المختلفة التى تتركها فرشاة المصور تبدو جزئيات لامعنى لها . تماما كما تنظر بعدسة مكبرة إلى قطعة من إحدى الخامات . ذلك لأن تمام التكوين الفنى يقتضى النظر إليه من مسافة معينة تتناسب مع مساحة اللوحة وخاماتها . لا أبعد ولا أقرب منها . وإلا تغير الإحساس بالعمل الفنى . والفنان القدير هو المدرك لهذا التغير ، وهو المتمكن فى استخدامه لفرشاته وألوانه وهو يعمل بالقرب من لوحته لكى يعطى النتيجة التى يتخيلها ويريدها . ولذلك نرى الفنانين يبتعدون أثناء عملهم من حين

لآخر عن هذا العمل لكى يرونه من مسافة صحيحة يستطيعون منها تصحيح نسب العمل أو أحد عناصره المطلوب تصحيحها . لكنك لاتملك وأنت تقرأ مقال المعداوى إلا أن تعجب بمقارناته التى تدل على اطلاعه فى الفنون الجميلة . فهو يتذكر لوحة «العذراء والطفل» للفنان رافائيل عندما يتحدث عن لوحة «حنان الأم» للفنان كريمون . ويتذكر الحركة فى لوحات رامبرانت عندما يتحدث عن لوحة «الهجوم على عربة الحشائش» المعروضة فى المعرض الإيطالى للفنان «فيليبو باليتزيى» . ملاحظا الطابع الذى يطبع أعماله الفنية وهو «الحركة الجياشة المتدفقة » . ثم يصف اللوحة بأسلوبه فيقول مثلا : «أمعن النظر فى وثبات الماعز وفى تلك النشوة المنبعثة من عيونها وهى مقبلة فى ثورة الجوع على غذائها الحبيب ، لتلمس كيف يشيع باليتزى الحياة والحركة فى لوحته ، وكيف يغرقها فى جو من الواقعية التى تطبع الفن بطابعها القوى الصادق المتميز » . فالمعداوى هنا يعبر بأسلوب أدبى وصفى عن موضوع لوحة فنية . فيستخدم تعبيرات مثل «نشوة» و «حبيب» و . . إلخ .

لكن للأسف ، كان المعداوى مثل آخرين غيره من كبار كتابنا محافظا فى نظرته الفنية . فهو يحذر القارئ من الحجرة التى تقع إلى اليمين وهو يتخطى الباب الخارجى . «فلا تدلف إليها حتى لايفسد ذوقك ، إنها حجرة السريإليزم !! » وعلامتا التعجب فى الأصل .

محمد فهمى عبد اللطيف

ومن الصحفيين الذين فوجئت بأنهم كتبوا من قبل فى شبابهم - عن الفنون الجميلة وقدم لمعرض فنى محمد فهمى عبد اللطيف . ومفاجأتى مضاعفة . ذلك لأننى عملت مع «عم فهمى » فى سنواته الأخيرة فى جريدة الأخبار المصرية . وكان حجة فى اللغة والأدب العربيين . وكان سمحا كريم الخلق . المهم أننى وجدت فى مجلة الرسالة عدد ٧٧٤ بتاريخ ٣ مايو ١٩٤٨ مقالا لمحمد فهمى عبد اللطيف عن معرض للفنان زهدى أقامه فى نادى الصحفيين فى ذلك الوقت .

«والواقع أنه لم يتحدث طويلا فى مقاله القصيرعن لوحات زهدى . فلقد اكتفى بالقول إنها سلسلة من الرسوم تمثل الوقائع المتتابعة للتاريخ المصرى والعوامل التى سيطرت على توجيهه منذ الحملة الفرنسية حتى نهاية حكم إسماعيل باشا » . لكن محمد فهمى عبد اللطيف أدرك أن هذا الاتجاه «يقتضى الدراسة والاستيعاب والاندماج الروحى فى جو ذلك التاريخ حتى يمكن أن ينفعل إحساس الفنان بحقائقه واتجاهاته فيرسمها بريشته وكأنها أجسام حية ناطقة تتمثل مشاهدها للنظر والفكر» .

ويقارن بين التعبير عن الحقائق التاريخية لدى المؤرخ ولدى الرسام. مقررا أنها لدى الأول أسهل بكثير. لأنه « يسرد لك الوقائع على ماتؤدى إليه المقدمات من نتائج، وتدل عليه الاتجاهات من حقائق ». لكنه لم يوفق كثيرا فى توضيح هذه المقارنة بالنسبة للرسام عندما اكتفى بالقول إنه - أى الرسام - « لابد أن يعرض عليك فى هذا شيئا يستوقف النظر ويثير الإحساس ويوحى إلى الذهن». فالمؤرخ يستطيع أيضا أن يقوم بذلك. لكن أدوات التعبير الفنى مختلفة عن أدوات الكتابة حتى وإن كانت فنية. والكاتب يستطيع أن يسهب فى تفاصيل حتى وإن كانت مشوقة. لكن المصور لايملك نفس الفرصة. فعليه اختيار موقف ولحظة وعليه إجادة التعبير عنها بخامات الفن وأساليبه.

وعلى كل حال، فإن «الكاتب» محمد فهمى عبد اللطيف يتعاطف أكثر مع الفنان من تعاطفه مع المؤرخ. لأن «حقائق التاريخ حين تظهر فى معرض الفن تكون أروع مظهرا وأشد تأثيرا وأبقى على الزمن وأخلد». معطيا مثالا على هذا بقوله « إننا مانزال نتغنى بحروب الإغريق ووقائعهم التاريخية، لا كما دونها المؤرخون، بل كما أنشدها فى القديم شاعر ضرير اسمه هوميروس».

ويبدو أن محمد فهمى عبد اللطيف يستفيد من مناسبة حديثه عن المعرض لكى يطالب وزارة المعارف والمجتمع بالإيمان « بنبوغ الفنان المصرى فنؤازره وننتفع به ».

محمد ناجى

لم تكن ظاهرة الفنانين النقاد منتشرة فى بدايات الكتابة عن الفنون الجميلة فى مصر فى النصف الأول حتى القرن العشرين بمثل ماهى منتشرة به الآن ومنذ سنوات طويلة فى النصف الثانى من القرن العشرين . وأعنى بالفنانين - النقاد الفنانين الذين يمارسون الكتابة بالإضافة إلى ممارستهم للفن . والذين بدءوا كفنانين ثم مارسوا النقد . فجمعوا بين لغتين مختلفتين فى وقت واحد . وهى ظاهرة لا أعرف أنها منتشرة فى الغرب بمثل ما هى منتشرة عندنا .

صحيح عرف الغرب بيانات أو كتبًا قليلة وضعها بعض الفنانين الرواد فى اتجاهاتهم عندما كانت جديدة مثل كاندنسكى واتجاهه التجريدى ، ومارينيتى واتجاهه المستقبلى . لكن ذلك كان استثناء . وكان يهدف إلى توضيح نظرية أو رؤية جديدة فى الفن من قبل مبدعيها أنفسهم . ولم يكن ممارسة للنقد الفنى أو الكتابة أو تخصص منهما . ونذكر أيضا أن الذى تحدث عن وباسم السريالية فى بدايتها لم يكن أحد فنانيها ، وإنما كان ناقدًا وشاعرًا هو أندريه بريتون .

الأصل هو التفرقة بين الناقد والفنان . . لكل عمله ولغته وأسلوبه . والأصل هو أن يتكامل الكاتب الناقد مع الفنان لأداء رسالة الفن والثقافة

العامة . والخشية أن يتأثر الفنان باتجاهه الفنى فى أحكامه النقدية وآرائه المكتوبة فيجور على غيره أو يفتقد عنصر الموضوعية وهو من أهم عناصر الكاتب الناقد . المهم أن هذا ليس اتهاما لكل زميل فنان يمارس النقد، ولكننى أتحدث عن قواعد عامة . وأكبر مؤرخ وناقد فنى فى القرن العشرين وهو هربرت ريد لم يكن فنانا ، ولكنه كان مبدعا عظيما فى كتاباته ومؤثرا جدا فى حركة الفن الحديث فى سنوات ريد الخصبة .

ومع ذلك فهذا موضوع طويل تجب الكتابة فيه على حدة . ولكننى بدأت به عندما قرأت كلمة للفنان المصرى الراحل والرائد محمد بك ناجى ، تحت عنوان «الاتجاهات الفنية الحديثة » نشرتها له مجلة الرسالة فى عددها ٧٨٨ بتاريخ ٩ أغسطس ١٩٤٨ . وتعجبت . لأن ناجى لم يكن معروفا ككاتب أو ناقد . لكن عجبى زال عندما قرأت أن هذه الكلمة ما هى إلا نص الخطبة التى ألقاها ناجى عندما كان مديرا للأكاديمية الملكية المصرية للفنون بروما وملحقا ثقافيا فى إيطاليا ، بمناسبة افتتاح بينالى ڤينسيا الدولى للفنون الجميلة حيث كان ناجى يمثل مصر فيه .

يبدأ محمد ناجى كلمته متأثرا بالحرب العالمية الثانية ، وعلاقتها بالفنون[١] . فيتحدث عن حشد جميع القوى لخدمة غرض نبيل من أجل مستقبل أجل وأعظم . «فلكى يكلل السلاح بالنصر لايكفى صوت المدفع وحده ، فإن الحلفاء قد عبئوا مصوريهم ومثاليهم ليعبروا عن حيويتهم » .

---

(١) تجد نص الكلمة فى الملاحق .

ثم يتحدث عن بينالى ڤينسيا مسميا إياه «معرض البندقية الدولى للفنون الجميلة» ومساهمة مصر فيه بجرأة . سواء أثناء الحرب أو بعدها . «فأمست القاهرة عاصمة الفنون فى الشرق الأوسط ، وظلت حريصة على هذا التقليد » ، أى المشاركة فى البينالى .

بعد هذه المقدمة العامة يتحدث ناجى باختصار شديد فى حدود كلمة مناسبات عن المراحل التى اجتازها فن التصوير ، مستخدما مصطلح «تصوير المرئيات» . فيذكر أن أولى هذه المراحل تتضمن إبراز صورة المرئيات مباشرة بطريقة ساذجة . أما الثانية فتقتبس العناصر الطبيعية لإبداع الطبيعة من جديد . والثالثة تطمح إلى تكوين عالم لايمكن تصوره مستقلا عن عالمنا المعقول . مميزا بين نوعين من التصوير «أولهما المحسوس وهو نقطة ارتكاز الفن التصويرى أو المرئى . . والآخر المجرد ويثير فى النفس برموزه وإشاراته المعانى والارتسامات» . لكن الأهم فى كلمة ناجى هو أنه يصف التغيرات التى شملت اتجاهات الفنون الجميلة فى تلك الفترة ، بأنها «انقلابات طارئة على الفن بفعل التفكير الفلسفى المتضارب» . معتبرا الاتجاهات التى ظهرت مثل الميتافيزيقية والتجريدية والسريالية بأنها «تيارات أدبية أكثر من أن تكون فنية . أما الأخذ بها والجرى عليها فمتروك للأذواق والميول » . وهو هنا يبدو محافظا . مؤكدا ذلك فى نهاية كلمته القصيرة بأنه « لايخفى أن حب البشرية والدين والتقاليد والوطن ليست موضوع ما يعرف بالفن الدولى . وهذه العوامل المذكورة التى خلفت للإنسان أجمل تراث ماتزال تفعل فعلها فى بعث نهضة الشرق . ولسوف يظل

الشرق للجميع مستودعا روحيا زاخرا ليعالج مرة أخرى هذه الوثنية التى يسعى عالم الفن للتحرر منها » .

ولقد كان ناجى الفنان منسجما مع ناجى المفكر فى هذه الكلمة . وكنا نأمل أن نجد له كتابات أو أحاديث أخرى تلقى مزيدا من الضوء على آرائه فى الفن . ونظرا لأسلوب هذه الكلمة أعتقد أنها مترجمة عن الإيطالية التى كان يجيدها محمد ناجى .

الدكتور عبد الوهاب عزام

كان الدكتور عبد الوهاب عزام رئيسا لجامعة فؤاد الأول (القاهرة) ولم يعرف عنه على الإطلاق أنه مؤرخ أو ناقد فنى ، أو مهتم بالفنون الجميلة . لكننى فوجئت بمقدمته لكتاب الدكتور زكى محمد حسن «التصوير فى الإسلام عند الفرس» . ففى هذه المقدمة تحدث الدكتور عزام عن الفن الإسلامى جديث المؤرخ . وبدأ بالحديث المعتاد عن تحريم الإسلام للتصوير مبررا ذلك بأنه كان للقضاء على الوثنية . وخص بالتحريم تصوير ذوات الروح . لكنه أوضح أن المسلمين ترخصوا على مر الزمان فى تصوير ذوات الروح وتجسيدها ولاسيما فى العصور المتأخرة من القرن السابع الهجرى وما بعده . وأعطى أمثلة على ذلك ورد ذكرها فى كتب التراث وفى كتب العلامة أحمد باشا تيمور والدكتور زكى محمد حسن وغيرهما .

وتناول الفنون الجميلة فى الكتب الإسلامية معطيا أمثلة عليها . كما تحدث عن الفن الفارسى الذى لم يقف عند حد فصور الأنبياء والصحابة ، وعن رعاية الملوك له . وعن عهود هذا الفن فى اختصار

شديد . وتحدث أيضا عن عناية الأوربيين بدراسة التصوير والعمارة الإسلامية حتى كتب الأستاذ أرنولد وزميل له كتابا فى فن الكتب خاصة أسموه «الكتاب الإسلامى» . وأخيرا تحدث عن اهتمام المسلمين بدراسة الفنون الإسلامية أقتداء بالأوربيين . وضرب مثلا بإرسال وزارة المعارف المصرية إلى باريس طالبا لدراسة هذه الفنون وعن نبوغ هذا الطالب وهو الدكتور زكى محمد حسن .

ملاحـــــق

فتوى المرحوم الإمام الشيخ محمد عبده

مفتى الديار المصرية سابقا

« الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها »

لهؤلاء القوم – أهل صقلية – (الإيطاليين) حرص غريب على حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج . ويوجد فى دور الآثار عند الأمم الكبرى ما لا يوجد عند الأمم الصغرى كالصقليين مثلا . يحققون تاريخ رسمها واليد التى رسمتها ، ولهم تنافس فى اقتناء ذلك غريب حتى إن القطعة الواحدة من رسم روفائيل مثلا ربما تساوى مائتين من الآلاف فى بعض المتاحف . ولايهمك معرفة القيمة بالتحقيق وإنما المهم هو التنافس فى اقتناء الأمم لهذه النقوش . وعد ما أتقن منها من أفضل ماترك المتقدم للمتأخر . وكذلك الحال فى التماثيل . وكلما قدم المتروك من ذلك كان أعلى قيمة وكان القوم عليه أشد حرصا . . . وهل تدرى لماذا؟

إذا كنت تدرى السبب فى حفظ سلفك للشعر وضبطه فى دواوينه والمبالغة فى تحريره ، خصوصا شعر الجاهلية ، وماعنى الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه ، أمكنك أن تعرف السبب فى محافظة القوم

على هذه المصنوعات من الرسم والتماثيل - فإن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولايسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولايرى - إن هذه الرسوم حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ، ماتستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية . يصورون الإنسان أو الحيوان فى حال الفرح والرضا والطمأنينة والتسليم . وهذه المعانى المدرجة فى هذه الألفاظ متقاربة ، ولايسهل عليك تمييز بعضها من بعض . ولكنك تنظر فى رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا باهرا -يصورونه مثلا فى حال الجزع والفزع والخوف والخشية - والجزع والفزع مختلفان فى المعنى ولم أجمعهما ههنا طمعا فى جمع عينين فى سطر واحد ، بل لأنهما مختلفان حقيقة . ولكنك ربما يقتصر ذهنك لتحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ، ولايسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ؟ ومتى يكون الجزع ؟ وما الهيئة التى يكون عليها الشخص فى هذه الحال أو تلك ؟ . . . أما إذا نظرت إلى الرسم - وهو ذلك الشعر الساكت - فإنك تجد الحقيقة بادرة لك ، تتمتع بها نفسك كما يتلذذ بالنظر فيها حسك . إذا نزعت نفسك إلى تحقيق الاستعارة المصرحة فى قولك : رأيت أسدا : تريد رجلا شجاعا . فانظر إلى صورة أبى الهول بجانب الهرم الكبير ، تجد الأسد رجلا ، أو الرجل أسدا . فحفظ هذه الآثار حفظ للعلم فى الحقيقة وشكر لصاحب الصنعة على الإبداع فيها . إن كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بغيتى ، أما إذا لم تفهم فليس عندى وقت لتفهيمك بأطول من هذا - وعليك بأحد اللغويين أو الرسامين أو الشعراء المفلقين ليوضح لك ماغمض عليك ، إذا كان ذلك من ذرعه .

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام . وهى ماحكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية إذا كان القصد منها ماذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية أو أوضاعهم الجثمانية . هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب ؟؟ فأقول لك :

إن الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها . ومعنى العبادة وتعظيم الصورة أو التمثال قد محى من الأذهان – فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة ، وإما أن ترفع سؤالا إلى «المفتى » وهو يجيبك مشافهة . فإذا أوردت حديث «إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون» أو ما فى معناه مما ورد فى الصحيح ، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك أن الحديث جاء فى أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين . الأول : اللهو . والثانى : التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين – والأول مما يبغضه الدين ، والثانى مما جاء الإسلام لمحوه – والمصور فى الحالين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك به . فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة ، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى المصنوعات – وقد صنع ذلك فى حواشى المصاحف وأوائل السور ، ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضع النزاع . . أما فائدة الصور فمما لانزاع فيه على الوجه الذى ذكر . وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات فى محل فيه صور طمعا فى أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لايدخل محلا فيه صور كما ورد فى حديث (إن الملائكة لاتدخل بيتا فيه كلب ولاصورة) فإياك أن تظن أن ذلك ينجيك

من إحصاء ماتفعل ، فإن الله رقيب عليك وناظر إليك ، حتى فى البيت الذى فيه صور ، ولا أظن الملك يتأخر عن مرافقتك إذا تعمدت دخول البيت لأن فيه صور . ولايمكنك أن تجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة . فإنى أظن أنه يقول لك إن لسانك أيضا مظنة الكذب . فهل يجب ربطه مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب .

وبالجملة إنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لاخطر فيها على الدين لامن جهة العقيدة ولا من جهة العمل . على أن المسلمين لايتساءلون إلا فيما تظهر فائدته ليحرموا أنفسهم منها . وإلا فما بالهم لايتساءلون عن زيارة قبور الأولياء أو ماسماهم بعضهم بالأولياء ، وهم ممن لانعرف لهم سيرة ولايطلع لهم أحد على سريرة ، ولايستفتون فيما يفعلون عندها من ضروب التوسل والضراعة ، ومايعرضون عليها من الأموال والمتاع – وهم يخشونها كخشية الله أو أشد ، ويطلبون منها مايخشون ألاَّ يجيبهم الله فيه ، ويظنون أنهم أسرع إلى إجابتهم من عنايته سبحانه وتعالى . ولاشك أنهم لايمكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صور الإنسان والحيوان لتحقيق المعانى العلمية وتمثيل الصور الذهنية .

هل سمعت أننا حفظنا شيئا حتى غير الصور والرسوم مع شدة حاجتنا إلى حفظ كثير مما كان عند أسلافنا . لو حفظنا الدراهم والدنانير التى كان يقدر بها نصاب الزكاة ، ولايزال يقدر بها إلى اليوم ، أفما كان يسهل

علينا تقدير النصاب بالجنيهات والفرنكات ونحو ذلك مادام المثال الأول موجودا بين أيدينا ؟ ولو حفظ الصاع والمد وغيرهما من المكاييل، أفما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة مايصرف فى زكاة الفطر وماتجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل ؟ وما كان علينا إلا أن نقيس مكيالنا بتلك المكاييل المحفوظة فنصل إلى حقيقة الأمر بدون خلاف . أظنك توافقنى على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومده وصاعه لما وجد ذلك الخلاف الذى استمر بين الفقهاء يتوارثونه خلفا عن سلف ، كل منهم يقدر المكيال والميزان بما لايقدر به الآخر . . .

لو نظرت الى ما كان يوجب الدين علينا أن نحافظ عليه لوجدته كثيرا لايحصى عده، ولم نحفظ شيئا منه . فلنتركه كما تركه من قبلنا . ولكن مانقول فى الكتب وودائع العلم ، هل حفظناها كما كان ينبغى أن نحفظها ؟ أو أضعناها كما لاينبغى أن نضيعها ؟

ضاعت كتب العلم ، وفارقت ديارنا نفائسه . فإذا أردت أن تبحث عن كتاب نادر أو مؤلف فاخر أو مصنف جليل أو أثر مفيد فاذهب إلى خزائن بلاد أوربا تجد فيها ذلك . أما بلادنا فقلما تجد فيها إلا ماتركه الأوربيون ولم يحفلوا به من نفائس الكتب التاريخية والأدبية والعلمية . وقد تجد بعض النَسَخَة من كتاب فى دار الكتب المصرية مثلا وبعضها الآخر فى دار الكتب بمدينة كمبردج فى البلاد الإنجليزية . ولو أردت أن أسرد لك ماحفظوا وضيعنا من دفاتر العلم لكتبت لك فى ذلك كتابا يضيع كما ضاع غيره ، وتجده بعد مدة فى يد أوربى فى فرنسا أو غيرها من بلاد أوربا .

نحن لانعنى بحفظ شيء نستبقى نفعه لمن يأتى بعدنا ولو خطر ببال أحد منا أن يترك لمن بعده شيئا ، جاء ذلك الذى بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة . وأخذ فى إضاعة ما عنى السابق بحفظه له . فليست ملكة الحفظ ممايتوارث عندنا ، وإنما الذى يتوارث هو ملكات الضغائن والأحقاد ، تنتقل من الآباء إلى الأولاد ، حتى تفسد العباد ، وتخرب البلاد ، ويلتقى بها أربابها على شفير جهنم يوم المعاد .

الشيخ محمد عبده والفنون الجميلة[1]

الشيخ محمد عبده رجل صقلت المواجد الصوفية ذوقه فى عهد الفتوة ثم كشف له السيد جمال الدين الأفغانى عن شىء من جمال الحياة فى حركتها وعراكها ثم هزت عواطفه أحداث الزمن فهو لطيف الإحساس مشحوذ العواطف .

كانت نفسه معلقة بالجمال المعنوى يذوقه ويقدره ، ومن يفهم جمال المعانى فى دقته وبعد غوره لاتفوته دقائق الجمال فى مظاهرها المادية إلا أن يكون مضروفا عن تأملها .

يظهر أن رحلات الأستاذ إلى أوربا اجتذبت نظره إلى جهات من الجمال كان مصروفا عنها فلم يلبث أن أدرك بهجتها بذوقه اللطيف .

وهذه كلماته فى الصور والتماثيل ننقلها عن الفصول التى كتبها فى رحلته إلى صقلية .

«فإن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولايُسمع والشعر ضرب من الرسم الذى يُسمع ولايُرى » .

«إن هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص فى

(١) مجلة الفنون ٢٠/ ٩/ ١٩٢٤ .

الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة ماتستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية . يصورون الإنسان أو الحيوان في حال الفرح والرضى والطمأنينة والتسليم وهذه الألفاظ متقاربة لايسهل عليك تمييز بعضها من بعض ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا باهرا . يصورونه مثلا في حالة الجزع والفزع والخوف والخشية ، والجزع والفزع مختلفان في المعنى ولم أجمعهما ههنا طمعا في جمع عينين في سطر واحد بل لأنهما مختلفان حقيقة ولكنك ربما تعتصر ذهنك لتحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ولايسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ومتى يكون الجزع وما الهيأة التي يكون عليها الشخص في هذه الحال أو تلك .

«أما إذا نظرت إلى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت فإنك تجد الحقيقة بارزة لك تتمتع بها نفسك كما يتلذذ بالنظر فيها حسك . . » .

هذه العبارات دعوة بليغة إلى الفنون الجميلة لانعرف قبل الأستاذ الإمام من جهر بها على رغم التقاليد . ولسنا ندرى هل يوجد اليوم في من لهم صبغة الأستاذ من يردد لهذه الدعوة صدى !

ونختم هذه الكلمة التي نحي بها تذكار الأستاذ الجليل بعبارات نتمنى أن تكون شعارا للمسلمين جميعا :

(إن الإسلام لن يقف عثرة همّ سبيل المدينة أبدا ولكنه سيهذبها وينقيها من أوضارها وستكون المدنية من أنصاره متى عرفته وعرفها أهله) .

مصطفى عبد الرازق

في عالم الأدب والفن

للكاتب الكبير والأستاذ الجليل إبراهيم عبد القادر المازني

زارني ذات يوم شاب أزهري النشأة لاتنسجم البذلة الأفرنجية على جسمه ولايعتدل الطربوش على رأسه وكان يحمل تحت «إبطه» كراسة مما يستعمل التلاميذ في المدارس محشوة بكلام كثير في الشعر عامة والشعر الوصفي خاصة . وماهو إلا أن جلس حتى استأذن في قراءة ماكتب في كراسته ولم يكد يفعل حتى قلت لنفسي إنه لم يغير شيئا حين غير ثيابه ! ولم يزد على أن ردد بعبارة تعتورها الركاكة ماكتبه ابن رشيق وأضرابه بلغة جزلة . ولست أدري لماذا عنيت بأن أبين له أن ماسمعت من كلامه لايؤدي إلى شيء تطمئن إليه النفس ويسكن إليه العقل ولكن الذي أدريه أن ظنه أن الأدب شيء يستطيع المرء أن يخبط فيه خبط العشواء فإذا وفق كان التوفيق عفوا وأنه ليس هناك مقاييس عامه ولامحك مضبوط - أقول إن هذا الظن صدمني فأنشأت أشرح له خطأه وأريه أن هناك على الأقل مقياسا عاما وميزانا لايكاد يغل شعيرة وأن ثم شيئا اسمه الحدود الطبيعية في دائرتها يقع الإمكان وتكون الاستطاعة .
وأعيد هنا الآن مع الإيجاز ماضربته له من الأمثلة إيضاحا لذلك .

لنفرض أن مصورا أراد أن يرسم الفجر فماذا يسعه ؟ إذا كان المنظر الطبيعى هو المقصود بالذات فليس يدخل فى مقدوره سوى أن يجمع لك فى رقعة اللوح الصغيرة ماتأخذه عينه من مميزات هذا المشهد الرائع الجميل . وأن يضيف إليه ويزيد عليه جمال الفن نفسه وهو جمال تجتليه فى اختيار وجهة النظر وفى الألوان وتنسيقها والمزاوجة بينها وفى القطعة المنتقاة من المشهد الطبيعى وفى الروح التى يصور بها هذا المنظر . ولكنه لايخفى أن فى وسع الفنان أن يمثل لك معنى «الفجر» بأسلوب آخر وعلى نحو مختلف جدا . فلايعمد إلى منظر الطبيعة كما هو فى الواقع لأن غايته قد لاتكون نقل الواقع المعجب بل يستعين الخيال ويستوحى الوجدان والمشاعر ويضع لك على اللوح لامنظرا بل رمزا يشير به كما أسلفنا إلى مايفهمه من الفجر أى إلى الإحساس الذى يحركه والخالجة أو الخوالج التى يولدها - إلى فجر الحياة لافجر الأرض والسماء وإلى وهج الشعور الأول الساذج بالدهش والعجب وإلى النور الذى لم يغمر قط لابرا ولابحرا والذى لاينفك مع ذلك مراقا على كل شىء لامضيئا من خلاله ، النور الذى يليح لك بالدنيا ويثير فى نفسك الإعجاب بها وإكبارها والتيقظ لها - وبعبارة أخرى مختزلة يرفع لعينيك صورة رمزية ليس فيها نقل من مشاهد الطبيعة بل عن الحقائق الروحية المركزية الخالدة التى يحوم ويلوب حولها الأدب والفلسفة أيضا ولكن من ناحية أخرى وبأسلوب آخر أى تصوير الفكرة كما فعل فريديك جيمس واطس حين رسم شيئا كالرياوة المعشوشبة وقفت عليها امرأة يزل ثوبها عن ظهرها إلى فخذها وقد أمسكته بشمالها إلى جنبها وبيمينها على يأفوخها وشعرها متهدل مرسل يعبث به النسيم الندى وهى

كالذى يتمطى من سبات وقد منحتك ظهرها البادى إلى الردفين وانصرفت بوجهها وصدرها إلى الحياة التى يتنفس فجرها ولاتزال نجومها طالعة وعند قدميها طائر ناشر جناحيه ينفض عنه الطل ويوقظ روحه ويعدها للحياة .

قد تنظر إلى هذه الصورة فلاتدرك الغرض منها والمقصود بها لأول وهلة ثم تقرأ كلمة الفجر تحتها فيخطر لك أن هذا الاسم كتب خطأ وقد يجرى ببالك بعد ذلك أن المصور مجنون ! ولكنك لاتلبث أن تنيم هذه الخواطر الجامحة التى تفجؤك فى أول الأمر ثم تدمن النظر إلى الصورة الملفوفة فى مثل الضباب الرقيق الشفاف فيدب فى نواحى نفسك معنى قوى غامض وتحس أن هذه الصورة تمثل شيئا يعجز عنه التعبير لأنه أعمق وأوسع من أن تأخذه العين جملة وأخفى وأغرب من أن يكشف لك عنه كلام وتدرك أنك واقف ترنو إلى حقيقة كبيرة تذكرك بها هذه السماء السوداء التى فتر فيها توامض النجوم الباهتة وذلك الكوم من الرباوة والعشب وتلك المرأة المتجردة إلى نصفها فكأنك أمام القوى والعناصر الأولى قبل أول يوم من أيام الخلق !

وعلى أنه لاشأن لنا بهذا التصوير الرمزى وإن كنا قد استطردنا إلى ذكره بطبيعة الحال . وكلامنا هو على التصوير من حيث قدرته على نقل المشاهد الطبيعية وليس من شك فى أن المصور يستطيع أن ينقل لك المنظر كما هو باد لعينيه وأن يريك على اللوح وبالألوان مارأى هو فى الواقع وأن يضمك بذلك موضعه وأن يعينك على أن تأخذ فى لحظة واحدة وبنظرة واحدة جملة ما اكتحلت به عينه هو وتفاصيله . وليست

كذلك قدرة الشاعر أو الكاتب فما يستطيع مهما بلغ من تمكنه من ناحية اللغة واقتنائه وتصرفه وعلمه ودقته أن يرسم لك منظرا كما هو أو أن يعينك بما يصف على تأليف المنظر وتخيله من أشتات العناصر والنعوت التى يقدمها إليك ويعرضها عليك . فالفرق من هذه الوجهة بين التصوير والشعر هو أن للتصوير لحظة فى الفضاء وللشعر لحظات فى الزمن أى أن المصور فى مقدوره أن ينقل لك المنظر الذى رآه وراقه كما هو كائن فى الطبيعة ولكن الشعر لاقبل له بذلك ولا طاقة له عليه وإنما يسع الشاعر أن يفضى إليك «بوقع» هذا المنظر وما يثيره فى النفس من الإحساسات والمعانى والذكر والآمال والآلام والمخاوف والخوالج على العموم بأوسع معانى هذا اللفظ . وعلى العكس من ذلك يسع الشاعر أن يصف لك الحركات المتعاقبة فى الزمن وأن يحضرها إلى ذهنك ويمثلها لخاطرك وذلك ما لا سبيل إليه فى التصوير .

وليس من همّنا أن نستنقصى حدود الفنون وأن نقيم مابينها من الفواصل العديدة والفروق الكثيرة وماذا يدخل فى دائرة كل منها ولكن الذى نقصد إليه هو أن نقول إن الحدود التى تقيمها طبائع الأشياء مقياس أولى يكفى المبتدئ ليستطيع أن يقول هل من الميسور أن ينجح هذا الشاعر أو المصور فيما يعالج ؟ وماذا عسى أن يبلغ من نجاحه فيما يزاول وإلى أى درجة من الإجادة يسعه أن يوفق ؟ فإذا رأى شاعرا يحاول أن يتخذ من قلمه ريشة مصور أو فوتغرافية كان له أن يعرف أنه مخفق لامحالة وإذا رأى مصورا معنيا بأن يرسم لك على اللوح حركات متتابعة فى الزمن أو وقع المشاهد فى النفس فإن من حقه أن يجزم بأن الفشل نصيبه .

وإلى هنا يتبين أن للمصور نقل المنظور وأن للشاعر وصف الوقع والحركات المتتابعة لاتصوير المنظر فأين يكون مجال الموسيقى مثلا بين هذين ؟ ونحسب أن ليس بنا حاجة إلى التنبيه إلى أننا إذ نذكر الموسيقى لانعني الشرقية منها أو المصرية إذ كانت هذه لاتزال في الواقع شعبة من الشعر أو الرقص لا فنا ناضجا مستقلا كما صارت عند الغرب .

ومعلوم أن الموسيقى ضرب من التعبير الصوتي وأن الأصوات أسبق في تاريخ النشوء الإنساني من اللغات وأنها هي الأداة الرئيسية التي تتوسل بها الحيوانات الراقية أو أكثرها إلى العبارة عن إحساساتها وإثارة مثلها في غيرها . كذلك كانت الألوان في عالمي الحيوان والنبات أسبق من التصوير وأقدم . وليس يخفى ما لصيحات التحذير أو التوعد من الأهمية في تاريخ غريزة حفظ الذات وهي أصوات تخرجها الغريزة حين تنتبه ، عفوا وبغير تفكير أو تلكؤ كما ترى الواحد منا يثب ويقفز فجأة إذا باغته الشعور بجدار ينقض أو نحو ذلك مماهو مظنة التهديد للحياة .

وهذه الحقائق وأمثالها مما جعل التعبير الموسيقي ظاهرة قديمة في تاريخ الحياة ، هي فيما نرى التي أكسبت هذا الضرب القديم من التعبير قوته السحرية وتأثيره البالغ في نفسي السامع والموسيقي جميعا لأنه يوقظ غرائز أقوى - إذ كانت أقدم وألزم - من كل ماعسى أن تحركه بضعة خطوط يرسمها المرء بعد التفكير على سطح مستو ويذكر العين بواسطتها بمنظر المرئيات في الفضاء . وما بعجيب بعد ذلك أن تظل الموسيقى على الرغم من نقصها وسذاجتها على الأقل في الشرق هائلة السلطان على النفوس .

وكل أداة للتعبير ناقصة ومن العسير أن يحاول امرؤ أن يعبر بالألفاظ أو غيرها من الأصوات أو بهذه وتلك جميعا ، عن كل مافى الأرض والسماء والجحيم من الحقائق وعما فى النفس من الحركات ودرجاتها وظلالها التى لايأخذها حصر وعن أسرار الذاكرة وآلام الرغبة ولكن الموسيقى على كونها أداة للتعبير تسمع ولاترى على خلاف التصوير لاتصلح أن تكون وسيلة للتفاهم والتحادث فلانستطيع أن نقول ببضعة ألحان متعاقبة كما تقول بالألفاظ «قمت مبكرا وأكلت رغيفا وشربت شايا بغير سكر وبعت وشريت وربحت كذا قروشا» ومن هنا قالوا إن الموسيقى لغة الروح .

وهى بطبيعتها أقرب إلى الشعر وأمس به رحما لأن كليهما معوله على الأداة الصوتية وإن اختلفت اللغتان وتباينت حدود قدرتهما . ونعود الآن بعد هذه التوطئة الوجيزة التى لامندوحة عنها إلى المثل الذى ضربناه فنقول إن الموسيقى إذا خطر له أن يؤلف قطعة موسيقية عن الفجر لايسعه - كما يسع الشاعر - أن يصف لك بطريقة مباشرة وقع هذا المنظر فى النفس وما يثير من الإحساسات ويوقظ من الذكريات وينشئ من الخواطر والآمال ولايدخل فى طوقه أن يرسم المنظر على حقيقته كما يفعل المصور ولكن له مع ذلك مضطربا واسعا يستطيع أن يصول فيه ويجول وأن يكون له فيه عمل جليل ، وإذا كان يعيبه أن «يحدثك» عن الخوالج المتنوعة التى يحركها منظر الفجر فى النفس ويجيشها فى الصدر أو أن يرسم لك المنظر بطائفة من الخطوط والألوان تريكه كما خلقه الله وأبدعته قدرته فليس يعجزه مثلا أن يسمعك من الأصوات

مايذكرك به ويخطره ببالك ويجريه فى خيالك كأن يحكى لك حفيف النسيم الوانى البليل إذ يهب مع الفجر ويوسوس فى آذان النبات والشجر، وتغاريد العصافير التى تنبه فيها ساعته هذه الغريزة المغردة، وأغانى الرعاة الذين يستيقظون مع العصافير ويستولى على نفوسهم مثلها جماله وروعته فيحبونه ويناجونه بالغناء وبألحان المزامر - وبهذا وأشباه هذا يحضر إليك الموسيقى منظر الفجر بما ينتقيه من الأصوات المألوفة فى ساعته والتى من شأنها أن تذكرك به، ويعرب لك من ناحية أخرى عن الخوالج التى يبعثها ولكن بطريقة غير مباشرة يجمع فيها بين شىء من التصوير التخيلى وشىء من الشعر وذلك أنه لايرسم لك المنظر ولكن يسمعك أصوات الحياة المميزة له فى جميع مظاهرها الممكنة ولايصف لك خوالجه هو بل يطلق عليك من الأصوات مايحرك هذه الخوالج ويشعرك إياها بكل قوتها .

وهنا نمسك القلم إذ ليس من وكدنا أن نتقصى وإنما أردنا كما قلنا أن نبين للقارئ أن هناك حدودا طبيعية لاسبيل إلى إغفالها ولاخير فى تخطيها وإهمالها . فليقس القارئ على هذا فقد دللناه على النهج وأحر به إذا سار على الدرب أن يصل .

إبراهيم عبد القادر المازنى

المصرى الغريب فى مصر؟[1]

للدكتور طه حسين

هو مختار رحمه الله . فقد كان فى حياته مرآة صادقة كل الصدق لنفس مصر الخالدة التى لاتحد ولاتحصر . كنت تجد فى هذه المرآة صورا صادقة لنفس مصر القديمة ، ولنفس مصر الإسلامية ، ولنفس مصر هذه التى يكونها هذا الجيل ، ولآمال مصر ومثلها العليا بعد أن يتقدم الزمان ويتقدم ، وترث أجيال أخرى أرض الوطن عن هذه الأجيال التى تضطرب فيها الآن .

كان مختار هذه المرآة الصافية المجلوة التى تنعكس فيها حياة مصر على اختلاف أزمنتها ومايحيط بها من الظروف . فكان من هذه الناحية أشد أبناء مصر اتصالا بها وقربا منها وتمثيلا لها . ولكنه على ذلك كان غريبا فى مصر أثناء هذه الأسابيع التى ختمت مساء الثلاثاء حين ختمت حياة مختار . أقبل من أوربا فلم تكد الصحف تتحدث عن إقباله ، ولم يكد يخف للقائه من أصدقائه إلا نفر قليلون . وأقام فى مصر مريضا مكدودا يلح عليه الألم والسقم فلايكاد يذكره من المصريين الذين كانوا

(١) مجلة الرسالة عدد ٣٩ بتاريخ ٢ أبريل ١٩٣٤ .

يعجبون به ويحشدون له ويهتفون باسمه ويعتزون بمجده ويرفعون رءوسهم بآثاره إلا نفر يحصون ، ولعلك إن أحصيتهم لم تبلغ بهم العشرين ، وأخشى ألا تبلغ بهم أقل من هذا العدد اليسير . ثم اشتد عليه المرض وألجأه إلى المستشفى فلم تكد الصحف تتحدث عن ذلك إلا حديثا يسيرا جدا . وخف أصدقاء مختار إلى المستشفى يسألون عن صديقهم ويريدون لقاءه فحال المرض بينهم وبين اللقاء . وأعلن إليهم أن الحجاب قد ألقى بينهم وبين هذا الصديق وإن كانت الحياة ماتزال تتردد فى جسمه النحيل . ثم أصبح الناس يوم الأربعاء وإذا نعى مختار يملأ القاهرة ويقع من نفوس أهلها موقع الألم اللاذع والحزن الممض . ثم أمسى الناس يوم الأربعاء وإذا جماعة من خاصة المصريين وقليل من الأجانب عند محطة القاهرة يستقبلون جثمان مختار ، ثم يسعون معه إلى المسجد . ثم يتفرقون ويمضى مختار إلى مستقره الأخير ، ومن حوله جماعة قل فى إحصائهم ماشئت فلن تستطيع أن تبلغ بهم نصف المائة . ثم يصل مختار إلى قبره ، ثم يهبط مختار إلى هذا القبر ، وهؤلاء الأصدقاء قائمون قد ملكهم وجوم عميق لايقطعه إلا هذا الصوت الرقيق المزعج ، صوت المساحى والمعاول وهى تسوى القبر عليه ، وتقطع مابقى بينه وبين الحياة من أسباب ، وإلا هذا النداء الذى يتردد بين حين وحين عنيفا يتكلف الرفق ، طالبا الماء الذى يحتاج إليه فى تسوية هذا القبر ، وإقامة هذا السد بين صاحبه وبين الحياة ، وإلا هذا اللغط الذى يؤذى الأسماع ، وكان من حقه أن يكون موسيقى عذبة رقيقة تأسو القلوب الجريحة وتهدئ النفوس الثائرة ، وترد الجازعين

اليائسين إلى ماينبغى لهم من الإذعان لقضاء الله والرضى بحكم الله . وهو لغط هؤلاء القراء الذين يلوون ألسنتهم بالكتاب ، وقد كره الله أن يلوى الناس ألسنتهم بالكتاب ، لأنه كتاب مبين مستقيم لاعوج فيه ولا التواء . وإنما فيه هداية للعقول وشفاء لما فى الصدور . ثم ينقطع كل صوت ، ويتفرق هؤلاء الأصدقاء يحملون فى قلوبهم مايحملون من حب ووجد، ومن أسى ولوعة ، يحملون هذا كله لينغمسوا به فى هذه الحياة التى تنتظرهم على خطوات قليلة قصيرة من مستقر الموتى .

وكذلك انتهت قصة مختار مع انتهاء النهار يوم الأربعاء ، وكذلك أسدل ستار الموت على حياة مختار فى الوقت الذى أسدل فيه ظلام الليل على حياة الأحياء . وماأكثر ماتنتهى قصص الناس فى كل يوم ، بل فى كل ساعة ، بل فى كل لحظة . وما أكثر مايسدل ستار الموت حين تشرق الشمس أو حين تغيب ، فلانحس ذلك ولانلتفت إليه ، لأن الذين تخطفهم المنية أو تحصدهم فى جميع الأوقات قوم مجهولون لم تميزهم الظروف أو لم تميزهم أنفسهم ، فهم يمضون دون أن يحسهم أحد كما يقبلون دون أن يحسهم أحد ، ولكن مختارا كان غريبا حقا فى آخر حياته ، وكان غريبا حقا فى أول موته ، وأى عجب فى هذا؟ لقد آثر حياة الغربة منذ أعوام ، فكان لايزور وطنه إلا لماما ، ولقد تعود الجفوة من مواطنيه . وأكبر الظن أن ذلك كان يؤذيه ، ولكنه كان أكرم على نفسه من أن يشكو أو يظهر الألم . ولقد سمعنا أنه احتمل المرض شجاعا ، واستقبل الموت شجاعا ، لم يدركه جزع ولافرق . ولو أنه رأى بعد أن مات كيف ودعه مواطنوه لما أثر فيه ذلك أكثر مما أثرت فيه

جفوة مواطنيه قبل أن يموت . ولعله كان يألم لذلك في قرارة قلبه الممتاز ، ثم لايُظهر من ألمه شيئا كما كان يفعل أثناء الحياة ، إنما نحن الذين ينبغي لهم أن يألموا أشد الألم ، وأن يحزنوا أشد الحزن ، وأن يستشعروا شيئا غير قليل من اللوعة والحسرة وخيبة الأمل حين نرى هذا العقوق ، وحين نقدر أثره في نفس صديقنا الراحل العزيز . فقد كنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا هو الذى رد إلى مصر حظها من المجد الفنى ، وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد مكن مصر من أن تعرب عن نفسها وعما تجد من الألم والأمل بلسان جديد لم تكن تستطيع أن تصطنعه من قبل ، وهو لسان الفن . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد أنطق مصر بهذه اللغة التى يفهمها الناس جميعا وهى لغة الجمال ، لغة الفن ، بعد أن كانت لاتنطق إلا بهذه اللغة التى لايفهمها إلا جيل بعينه من الناس ، وهى لغة الكلام . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد جدد فى مصر سنة كانت قد درست ومضت عليها قرون وقرون . وهى سنة الفن ، وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد لفت الأوربيين إلى مصر ، وأقام لهم الدليل على أن مطالبتها بالاستقلال لم تكن عبثا ولا لغوا ، وإنما كانت نتيجة لحياة جديدة ، ونشاط جديد ، وقد لفت مختار الأوروبيين إلى ذلك فى أشد الأوقات ملاءمة ، فى وقت الثورة السياسية . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا على حداثة عهده بالفن كان أسبق المصريين إلى إعجاب أوربا ، ألم يعرض آثاره فى باريس ؟ ألم تتحدث صحف الفن عن مختار قبل أن تتحدث صحف الأدب عن كتابنا وشعرائنا ؟ ألم تستقر أثمار مختار فى متاحف باريس

قبل أن تستقر آثار كتابنا وشعرائنا فى مكاتبها ؟ كنا نتحدث بهذا كله ، وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد رد إلى المصريين شيئا غير قليل من الثقة بأنفسهم ، والأمل فى مستقبلهم ، والاطمئنان إلى قدرتهم على الحياة الممتازة الراقية . كنا ومازلنا نتحدث بهذا وبأكثر من هذا ، ومع ذلك فقد قضى مختار آخر حياته شريدا أو كالشريد . وقد قضى مختار آخر أيامه فى مصر منسيا أو كالمنسى ، وقد عبرت جنازة مختار مدينة القاهرة يطيف بها جماعة من الخاصة ليس غير !! نستغفر الله بل مرت جنازة مختار أمام التمثال الذى صنعه بيديه كما تمر أمام أى شىء . لم يظهر على التمثال ما يدل على الحزن أو مايدل على الاكتئاب ، مايدل على الشكر وعرفان الجميل . وعبرت جنازة مختار مدينة القاهرة تجهلها الحكومة المصرية أو تكاد تجهلها ، لم يمش فى جنازة مختار ولم يقم على قبر مختار وزير العلوم والفنون . ولم يلق أحد على قبر مختار كلمة الوداع وإنما كان الصمت يشيعه ، وكان الصمت يواريه التراب ، وكان الصمت يودعه حينما تفرق من حوله الأصدقاء . ولو قد مات مختار فى بلد غير مصر لكان لموته شأن آخر . ولو كان قد مات مختار فرنسيا أو إنجليزيا أو إيطاليا وأدى لبلده مثل ما أدى لمصر لقامت الدولة له بشىء آخر غير الإهمال والإعراض . إذن لكانت جنازته رسمية تنفق عليها الدولة ، ويمشى فيها رجال الدولة ويخطب فيها كبار الدولة ، ولكن مختارا نشأ فى مصر ، وعمل لمصر ، ومات فى مصر فحسبه ماأتيح له يوم الأربعاء من توديع الذين كانوا من أصدقائه وأحبائه ليس غير .

ولاننس أن رئيس الوزراء قد تفضل فندب من مثله فى جنازة مختار . وهذا ، ويا لسخرية الأقدار ، كثير جدا ينبغى أن يشكر لرئيس الوزراء . فقد ينبغى ألا ننسى أن مختارا لم يكن من أنصار السياسة الرسمية ، ولا من الذين يستمتعون بعطفها وحبها ورضاها ، فكثير أن يتفضل رئيس الوزراء فيندب من يمثله فى جنازة هذا المعارض وإن كان صاحب فن ، وإن كان قد أنفق حياته كلها لمصر لالحزب من الأحزاب ولالجماعة من الجماعات . لا أكذب المصريين أن لنا فى مثل هذه الأحداث والخطوب مواقف لاتشرفنا ولاتلائم مانحب لأنفسنا من الكرامة ، ولاتشجع العاملين على أن يعملوا ، ومن الذى نسى موت الشاعرين العظيمين حافظ وشوقى وموقف السياسة منهما . ذهب المعارضون بحافظ ، واستأثر المؤيدون بشوقى ، ثم ذهب المعارضون بمختار منذ أيام ، وضحى بالأدب والفن فى سبيل الأهواء والشهوات ، وظهر المصريون فى مظهر العقوق الذى لايليق بالشعب الكريم . لاأكذب المصريين أنهم فى حاجة إلى أن يرفعوا أنفسهم أمام أنفسهم وأمام غيرهم عن هذه المنزلة المهينة ، إنهم فى حاجة إلى أن يرفعوا الأدب والعلم والفن عن أغراض الحياة ، وأغراض الخصومة السياسية ، لأن فى الحياة أشياء أرقى وأطهر وأكرم من السياسة وخصوماتها ، والأدب والعلم والفن أول هذه الأشياء .

لقد هم أصحاب حافظ أن يخلدوا ذكر حافظ فلم يوفقوا . وهذا حافظ يخلد ذكر نفسه - ولقد هم المستأثرون بشوقى من رجال السياسة الرسمية أن يخلدوا ذكر شوقى فلم يفلحوا . وهذا شوقى يخلد ذكر

نفسه . فهل بين المصريين من يهمون بحماية آثار مختار من الضياع وبتخليد ذكر مختار ، وهل هم إن فعلوا موفقون إلى مايريدون؟ أم هل تدخل السياسة فى أمر مختار فتفسده كما أفسدت أمر حافظ وشوقى ؟ سؤال مؤلم ، ما كأن ينبغى أن يلقى ، ولكن انتظار جوابه لن يكون طويلا ، ولعله لايضيف ألما إلى ألم ، وحزنا إلى حزن .

طه حسين

مختار مريض (١)

للأستاذ مصطفى عبد الرازق

لقيت مختارا أول مالقيته فى باريس عندما ذهب إليها لاستكمال دراسته فى «مدرسة الفنون الجميلة» .

كنا جماعة من الشبان المصريين نسهر فى بعض قهوات «الحى اللاتينى» ، والحى اللاتينى يومئذ مجمع الطلاب ومسرح الشباب ، فهبط علينا فتى أسمر اللون رقيق الجسم، فيه وداعة وفيه حياء ، تعرف من سحنته ومن سمته ومن حديثه أنه ريفى ، وتلمح فى نظراته التائهة أن استعداده الفطرى يوجه بصره إلى مرمى بعيد ، ذلك الفتى هو «محمود مختار» وقد أخذ يعرض علينا أوراقا كان يرسم فيها أبطالا من العرب كخالد بن الوليد وغيره ممن حفظ التاريخ فعالهم ولم يحفظ مثالهم . وكنا كلما اجتمعنا بعد ذلك بمختار فى الحى اللاتينى ، طالعنا بثمرات عمله ، وحدثنا فى فنه الذى يكب عليه ، ويوجه كل همه إليه ، فأحببنا مختارا لما فى شمائله من البساطة والتواضع والصفاء ، وأحببناه لشغفه بفنه الجميل ، ولما توسمنا فيه من مخايل النبوغ .

---

(١) كتبت هذه القطعة الرائعة قبل أن يستأثر الله بالفنان القدير : ونشرت فى عدد الرسالة رقم ٤١ بتاريخ ١٦ إبريل ١٩٣٤ .

ثم غمر الفن مختارا واستحوذت عليه الأوساط الفنية ، وغمرتنا فى الحياة شئون أخر ، فافترقنا زمانا ، وسمعت ذكر مختار حين برزت آثاره الفنية فى الميدان ، وعرضت فى معارض الفن فى باريس ، فنالت من أسنى الجوائز وشهد لها بالبراعة كبار النقاد .

وسمعت ذكر مختار حين صور لنهضة مصر تمثالا تجمع فيه للوثوب أبو الهول حتى كاد ينتفض انتفاضا ، فهتفت مصر كلها باسم النابغة مختار .

رأيت النابغة مختارا فإذا الشاب النحيف الأمرد ، قد استوى رجلا مفتولا أصلع الهامة ، طويل اللحية ، عريض الصوت ، ضخم الملامح ، طبعه الفن بطابعه ، وألقى عليه من حب الجمال وفهمه جاذبية أهل الجمال ، ديمقراطى النزعة ، أرستقراطى الذوق ، يعجبك حديثه وجدله ، وإن كان حاد الطبع سريع الرضا والغضب ، فى نفسه فيض من الصبى والمرح ، كأنما هو على مر السنين يزيد .

منذ ذلك العهد تكررت فرص لقائنا فى السفر والحضر ، فشهدت مختارا فى عمله جاهدا مثابرا مجدا ، حتى حسبته لايعرف اللهو ، وشهدت مختارا لاهيا مرحا ، حتى ظننته لايدرى ما الجد ، وبلوت صديقا وفيا ، ووطنيا مخلصا ، وعرفت من جوانب حياته دلائل نبل وشهامة ، وصبر وكرامة ، فى شدة الحياة وفى رخائها .

قد يخيل إلى الناس أن مختارا لم تنله فى حياته شدة . ذلك بأنه صبور على أحداث الحياة ، لايغيره عسر ولارخاء . ولعلك لو أطلعت على مختار اليوم وهو فى سرير المرض لوجدته باسما صبورا . ولو أنه كان

يقوى على الضحك لملأ الدنيا كعادته ضحكا برغم أوجاعه ووحدته الموحشة .

الأستاذ مختار ، هو صاحب «نهضة مصر» أول تمثال فى تاريخنا الحديث صنعه مصرى ، وهو الذى أبدع للفلاحة المصرية تماثيل لايستطيع إبداعها إلا فنان ماهر ، أنبته الريف المصرى ، وغذاه بمائه وهوائه .

لقد قالوا إن فى تمثال النهضة مآخذ : منها أنه ضئيل فوق قاعدته الضخمة : وأن حجاب الفتاة وتناسب أعضائها ، وموقع يدها من أبى الهول لايحقق ما يشتهى الفن .

ليكن كل مايقولون صحيحا ! فهل سلم من النقد أثر من آثار المجهود الإنسانى فى القديم والحديث ؟

إن الأنظار ستصقل على مر السنين هذا التمثال العظيم القائم فى ميدان المحطة رمزا وطنيا خالصا لمصر ، وسيبقى اسم مختار فى ديوان مجدنا القومى عنوانا لنهضة الفن الجميل فى وادى النيل .

بذل مختار شبابه وقوته للفن ولمجد مصر من ناحية الفن . وقد يكون المرض الذى يعانيه الآن من آثار جهده المضنى .

فى بعض حجرات «المستشفى الفرنسى » بالعباسية ، يقيم مختار منذ اشتدت به العلة ، وصار فى حاجة إلى علاج يقظ متواصل ، وإلى راحة لايجدها المريض إلا فى المستشفيات ، وإذا كان عواد مختار قليلين ، فقد يكون هو فى شغل بأوصابه عن كثرة الزوار وقلتهم ، وعن وفاء

الناس وتقصيرهم ، لكن علينا جميعا أن نحف بكل ما فى قلوبنا من عطف وبر سرير ذلك المريض العزيز ، تحية لعبقريته وتكريما لمجده الفنى ، وابتهالا إلى الله العلى أن ينجيه من براثن الداء ، ويكتب له العافية والشفاء .

مصطفى عبد الرازق

بـل ضـروريـة جـداً[1]

للأستاذ عباس محمود العقاد

«تعودنا أن نسمع أن الفنون الجميلة من الكماليات التى يأتى دورها بعد العلم والصناعة فى الأهمية ، وفى مقالكم المشار إليه تقولون إن علينا أن نبدأ بالفنون الجميلة والرياضة لنتعلم الإرادة والعمل ، فهل لكم أن تنيروا الطريق لنا بالتوفيق بين القولين . . . » .

صالح شحاتة

الأسكندرية

* * *

الحق ياصاحبى أننا فى عصر نحتاج فيه إلى غربلة وافية لجميع الألفاظ التى لهجنا بها زمنا فى مطلع نهضتنا الحديثة ، ومنها ألفاظ الضروريات والكماليات وتقديم الأهم على المهم والمفاضلة بين العلوم والفنون ، وسائر هذه المحفوظات التى خلت من المدلول لكثرة تكرارها واكتفاء الآذان بسماعها دون التفكير فيها .

من الواجب «أولا» أن نفرق بين الفرد والأمة فيما هو من الشئون الضرورية وما هو من الشئون الكمالية .

(١) مجلة الرسالة عدد ٢٣ بتاريخ ٢٤إبريل ١٩٣٧ .

فالفرد لايشترط فيه أن يستوفى جميع المزايا الإنسانية والملكات الحية ، وليس من اللازم ولا من المستطاع أن يكون قويا وذكيا وجميلا وعالما وشاعرا وصانعا وغنيا وسائسا زعيما ومفكرا مقتدى به وإماما متبعا فى مطالب الحياة كافة .

لكن إذا اجتمع عشرون مليون فرد فى قطر واحد فمن الضرورى - وليس من الكمالى - أن تتوافر بينهم جميع المزايا الإنسانية والملكات الحية التى تتفرق فى الأفراد ، وإلا كان النقص دليلا على مسخ ذريع فى التركيب وعجز شائع فى عناصر الطباع .

ويستوى هنا أن يكون الناقص لعبا أو جدا ، وفنا أو علما ، وخلقا أو رأيا ، فإنما المهم أن الملايين العشرين يتسعون لكل مزية عرفت فى بنى الإنسان ، وإلا كانوا ناقصين فى الضروريات للأمة وإن كانت معدودة بالقياس إلى الفرد من الكماليات والنوافل .

* * *

ومن الواجب «ثانيا » أن نقلع عن تقويم المطالب القومية بمقدار الحاجة إليها والاستغناء عنها ، فإن ذلك تقويم غير صالح وغير صحيح .

فنحن نستطيع أن نعيش بغير ملكة النظر وبغير ملكة السمع أو الكلام سبعين سنة دون أن نهلك من جراء ذلك .

لكننا لانستطيع أن نعيش بغير الرغيف وما إليه سبعين سنة ولا سبعين شهرا ولا سبعين يوما إلا هلكنا هلاكا لاريب فيه ؛ ولم يقل أحد من أجل ذلك إن الرغيف أغلى من البصر ، وإن ملكات الحس لاتستحق المبالاة كما يستحقها الطعام والشراب .

وندع تقويم الفكر إلى تقويم السوق ، فإنا واجدون أن الرغيف أرخص من الكتاب ، وأن التمثال أغلى من الكساء ، وأن الحلية أقوم من الآنية الضرورية ، وأن قيمة الشيء لاتتعلق بمقدار الحاجة إليه والاستغناء عنه ، بل بمقدار مانكون عليه إذا حصلناه . فنحن إذا حصلنا الرغيف فأقصى مانبلغه فى تحصيله أن نتساوى وسائر الأحياء فى إشباع الجسد وصيانة الوظائف الحيوانية . ونحن إذا حصلنا الفنون الجميلة فما نحن بأحياء وحسب ، ولا بأناس وحسب ، ولا بأفراد وحسب ؛ بل نحن أناس ممتازون نعيش فى أمة ممتازة ، تحس ماحولها وتحسن التعبير عن إحساسها .

إن الضروريات توكلنا بالأدنى فالأدنى من مراتب الحياة ، أما الذى يرفعنا إلى الأوج من طبقات الإنسان فهو مانسميه النوافل والكماليات ، أو هو مانستغنى عنه ونعيش !

ولكن كيف نعيش؟

هذا هو موضع السؤال الصحيح . فإن كنا لا نبغى إلا أن نعيش كما تعيش الأحياء كافة فحسبنا الضروريات المزعومة إلى حين : حسبنا الخبز حتى يجيئنا من ينزع منا الخبز أيضا ونحن لانقدر على دفاعه ، ولانطيق غير الخضوع له والصبر على بلائه .

وإن كنا نبغى أن نعيش «أكمل» العيش فلا غنى إذن عن الكماليات لبلوغ الكمال ، ولامعدى إذن عن اعتبار الكماليات من ألزم الضروريات .

ومن الواجب «ثالثا» أن نذكر ماهو «العلم» الذى يفوقنا به الغربيون قبل أن نعقد المقارنة بين العلوم والفنون . فالغربيون لا يفوقونا بالعلم «المصنوع» علم الطيارات والسيارات والسفن والدبابات والمناسج والمنسوجات .

كلا لا يفوقنا الغربيون بهذا ، فإن الشرق ليحذق صناعة الطيارة إذا رآها كما يحذقها الغربى الماهر فى عمله ، ولعله يبذه ويسبقه فى الوقت والبراعة .

إنما يفوقنا الغربيون بالعلم الملحوظ لابالعلم المصنوع : يفوقونا بعلم الملاحظة والابتكار والاختراع ، يفوقونا بالعلم الذى يحتاج إلى عين لا تفوتها الرؤية ، وبديهة لايفوتها الإدراك ، وخيال لايفوته تركيب الصغائر وضم الأجزاء إلى الأجزاء حتى يتألف منها المصنوع الجديد .

وما هذا الذى يفوقونا به غير ملكة الحس والتخيل التى يترجمها المصور تمثالا والموسيقى لحنا والشاعر قصيدا والمخترع صناعة حديثة ؛ ماهو غير أن نحس ماحولنا ونقرن بين إحساس وإحساس حتى نستخرج منها جميعا صورة كاملة فى عالم العلم أو عالم الفن أو فى عالم التجارة؟

فليست المقارنة بين العلم والفن مقارنة بين طيارة تنفع فى التجارة والحرب وتمثال لاينفع لغير الزينة ، بل هى مقارنة بين ملكة مستنبط لاتتم بغيره الحياة ، و ملكة مستنبط لاتتم بغيره الحياة !

وإذا فقدنا الفنون الجميلة فليس كل مانفقده إذن هو تمثال الرخام

الذى لايصلح لغير الزينة ، بل نحن فاقدون جزءا من حياتنا وجزءا من العلاقة بيننا وبين الدنيا ، وعائشون عيشة الممسوخ الأبتر المحجوب عن جوانب دنياه .

إن الرجل البصير يرى الحجر كما يرى الجوهرة ، ولكنه إذا عجز عن رؤية الحجر وهو أمامه فليس الحجر وحده بالمفقود فى نظره ، بل المفقود كل شىء يتراءى لعينيه .

* * *

لقد حيينا فى خدمة غيرنا عصورا طوالا حتى أوشكنا إذا قيل لنا : «اشعروا بالحياة» أن نطلب أجرا على حياتنا .

فالرجل الذى يسأل : مافائدة الفنون الجميلة ؟ هو كالرجل الذى يسأل : مافائدة العين ؟ ومافائدة الأذن ؟ ومافائدة الشعور؟ ومافائدة الحياة ؟

وإن الإنسان لينظر إلى الروضة ولايبسط يديه بعدها إلى أحد يعطيه أجرا على مارآه ، فلماذا يحس الجمال وهو يسأل عن فائدة الإحساس ؟ ولماذا يعبر عن الجمال وهو يسأل عن فائدة التعبير ؟ ولماذا يقتنى التمثال وهو يسأل لماذا اقتنيته ؟ ولماذا يسمع الغناء وهو يسأل لماذا أصغى إليه ؟

إنه ينبغى أن يصنع ذلك لأنه يحس ، وإنه يحس لأنه يحيا فمن من ياترى يريد أجرا لو كان سيد يعنى بتهذيب عبيده ؛ وإن كان هو سيدا فهو مالك حياته وكفى أنه يحيا تعليلا لكل عمل وترغيبا فى كل مطلب وتقويما لكل عزيز نفيس .

ولقد يخطىء بعض الفلاسفة المصلحين فى تقويم الفنون فيستكثرون ما أنفقت عليها الدول والملوك والسروات من مال وفير وجهد عنيف . كذلك أخطأ تولستوى فى كتابه عن الفن الجميل وهو نفسه قد أنفق عمرا مديدا فى خدمة الفن الجميل .

على أن خطأهم قريب المأخذ سهل المراجعة من ناحية الحساب ، إذ ليس القياس فى هذا الصدد أن ننظر إلى مدينة مثل «هوليوود» كم تنفق من الملايين على الروايات والممثلين! وإنما القياس أن ننظر إلى مدن العالم كم عدادها بالقياس إلى «هوليوود» وحدها أو كل مدينة جرت على مجراها .

وليس القياس أن ننظر إلى الموسر كم يبذل من الألوف فى تمثال واحد ، وإنما القياس أن ننظر إليه وإلى كل فرد كم ينفق على خبزه وكسائه وسكنه وراحته ، وكم ينفق على الفنون الجميلة التى يهواها من تماثيل وأغان وأشعار ؟ ومتى نظرنا هذه النظرة علمنا أن الكماليات لاتجور على الضروريات ، وأن قياس النفقات على مايسمى بالضروريات أقل من قياس الآحاد إلى المئات .

إلا إننا نعود فنقول إن الفنون الجميلة ضروريات فى الأمم وإن عدت نوافل فى آحاد الناس ، وإنها ضروريات لمن ينشد «العيش الأكمل» ولايقنع بكل عيش ، وإنها ضروريات لمن يسأل : كيف نسود ؟ وإن كانت هباء عند من يسأل : كيف نعيش ؛ وأحرى به أن يسأل : كيف نموت ؟ فعيش هذا وموته سواء .

عباس محمود العقاد

تأملات فى الفن

فى معرض مختار[1]

للأستاذ عزيز أحمد فهمى

كان الزوار جميعا فى ركن ملتفين حول هدى هانم شعراوى ، وسيدتان مفردتان فى ركن آخر تحومان حول التماثيل ، إحداهما من أصحاب المعرض تشرح للأخرى الزائرة ، فعرجت إليهما ووقفت على مقربة منهما أدعى أنى أنظر فى تمثال ، بينما أنا أتسمع إلى ماتقولان ، لأرى كيف تتحدث السيدات عن التماثيل . . .

ووقفنا أمام تمثال «المنجد» . . . الزائرة تنظر إليه فى حيرة كأنها تخاف أن تظهر الإعجاب به ، بينما يكون هو مما لايستحق الإعجاب ، وتخاف أن تزدريه ، بينما يكون هو من روائع المعرض فوقفت الزائرة ساكتة كأنها مستغرقة فى تأمل التمثال ، وكأنها ممن لايتسرعن إلى إصدار الحكم على الأشياء لغرام عندها بالتحقيق والتدقيق، وتقليب

(١) مجلة الرسالة عدد ٣٥٣ بتاريخ ٨ إبريل ١٩٤٠ .

أوجه النظر ، واستقصاء المحاسن والعيوب ، كيلا يكون حكمها آخر الأمر إلا الحكم الفصل الذى لايقبل النقض .

ورأت صاحبتها أنها لو انتظرتها ، حتى تقول كلمة فى المنجد أو تعبره من غير كلام ، فإنها قد تقضى الدهر واقفة مع زائرتها وهى تمثال آدمى لطيف أنيق «أريستكرات» ، ينظر إلى تمثال من حجر متواضع ديمقراط . . . فقطعت صاحبة المعرض هذه السكتة الباردة وقالت :

– مدهش التمثال . . .

. . فبلعت الزائرة ريقها لأنها سمعت كلمة خرجت من فم صاحبتها وفى نبراتها معنى التأكيد فأدركت أن هذه الكلمة حكم على التمثال ؛ ولكنها لم تلبث حتى زاغت روحها مرة أخرى كأنها لم تفهم ما إذا كانت كلمة «مدهش» هذه مدحا للتمثال أو ذما ، وكادت روحها تتكاسل وتقنع بهذا الزيغ فتظل فى التيه الذى انتقلت إليه حتى تستدرجها صاحبتها إلى عالمنا هذا بكلمة أخرى . . . غير أن الله ألهمها أن كلمة «مدهش» هذه قد مرت بها قبل ذلك فقلبت عينيها فى محجريها فاستدارتا فبان بياضهما وحده ، واتجه إنساناهما إلى داخلها يفتشان فى أعصابها وحنايا نفسها عن كلمة «مدهش» هذه مامعناها . . .

وأخيرا اهتدت ، وظهر عليها أنها ذكرت ، وأغلب الظن أنها ذكرتها بمجلة من المجلات العصرية التى تكتب أنباء الطبقة الراقية فقد خدمت هذه المجلات اللغة العربية إذ حملت بعض كلماتها الى أهل الطبقة الراقية هؤلاء فلها الشكر . . .

وكأن صاحبة المعرض أدركت أن زائرتها قد فهمت أخيرا أن هذا التمثال مدهش ، ولكنها إلى جانب هذا أدركت أن هذه الزائرة الصغيرة لاتزال تريد أن تعرف لماذا كان هذا التمثال مدهشا ، فأسرعت وقالت :

-إنه مدهش لأنه SIMPLE ، ولأنه حلو . . .

. . وكانت صاحبة المعرض تستطيع أن تقول «بسيط» و «جميل» ولكنها خشيت ألا تفهم الزائرة من كلامها شيئا ، وهى زائرة عليها مظاهر اليسار ، وأمثالها وحدهن هن اللواتى يشترين التماثيل ليضعنها فى الصالونات لتكون موضوعا لحديث الزائرين والزائرات ومجال الإشارة إليهن والتنويه بهن فى الصحف والمجلات . . .

وانتقلت الزائرة من أمام تمثال المنجد إلى أمام تمثال بائع العرقسوس وهو تمثال كبير فى الحجم الطبيعى وقد صنعه صاحبه من الورق المقوى صناعة اهتم فيها بمظهر التمثال وملابسه وأدواته اهتماما كبيرا .

ورأت الزائرة ألوان التمثال فانبهرت ، وكأنها قالت فى نفسها لابد أن يكون هذا التمثال هو بطل المعرض فليس غيره تمثال مزوق منمق لابس ملابسه كلها ، وليس ينقصه إلا أن يمشى فى المعرض يبيع للناس مما يبيع . . . وهنا تفتقت فى رأس الزائرة مسألة جديدة هى هذا الذى يبيعه الرجل . . . الورقة مكتوب عليها بائع العرقسوس ، ولكن ما هو العرقسوس ؟ . . . بنات الطبقة الراقية لايعرفن العرقسوس ! . . . فسألت صاحبتها :

- دى جيلاتى . . . ؟!

وصدمنى هذا السؤال فضحكت ، شعرت الزائرة بأنى أضحك ساخرا منها فاصطنعت السعال وأرادت صاحبة المعرض أن تنقذ زائرتها فرطنت إليها بالفرنسية كلاما قد يكون معناه : لاتعبئى بهؤلاء الشعب . وأدركت أنى إذا وقفت بعد ذلك على مقربة منهما أو تبعتهما فإنى سأفسد الشغل على المعرض وأصحابه ، وأنا من أول الأمر لافائدة منى للمعرض ولانفع فلا أقل من أن أكون غير ذى ضرر . . . فانتحيت جانبا أفيض حسرة على متابعة هذا الحديث الشهى الدائر بين هاتين السيدتين . . . أريد أن أسمعه إلى آخره وأن أعتصر كل ما فى أسئلة الزائرة من بله ، وأن أستمتع بكل ما فى أجوبة صاحبتها من صبر وسخرية . . .

ولكنى ابتعدت مجاملا ، وعدت إلى تمثال المنجد عسانى أرى فيه شيئا أكثر مما أشارت صاحبة المعرض لزائرتها . . .

التمثال يمثل شابا مصريا منجدا فى جلباب قاهرى لعله كان من «الزفير» أو «العبك» ، وهو جالس على الأرض جلسة المنجدين وفى يده القوس يضرب به القطن . . . وقد كتب عليه أنه من صنع الآنسة جلاديس بولاد وأنه نال الجائزة الأولى .

التمثال كله مصنوع بمهارة وحذق ولباقة ورقة ، وهو منسجم مستريح سليم لاعيب فيه إلا شىء واحد فقط . . . ذلك أنه إذا أقسم لى أهل الارض وأهل المريخ بأن الآنسة جلاديس قد نقلت هذا التمثال عن شاب منجد حقا فإنى أصر على رفض هذا القسم ممتنعا على الاقتناع

به . وإنما وجه هذا التمثال منقول عن وجه شاب يخيل إلى أنه من بيئة مهذبة تهذيبا عاليا ، كما يخيل إلى أنه نفسه من المفكرين الذين لايفتئون يحاسبون أنفسهم ليلا ونهارا ويتأملون فى كل مايسنح ويعرض لهم من البوادي والظواهر ، كما أنى أرى فيه ماهو أعمق من هذا وأشد انطباعا فى نفسه ، ذلك أنه لابد أن يكون ذلك الشاب الذى نقل عنه هذا التمثال عاشقا مدلها معذبا انكسر قلبه من الحب وهو يمسك بعقله خشية أن ينكسر هو أيضا . . .

كل هذا ظاهر فى ملامح الوجه الذى ربط على جسم هذا المنجد ، فإما أن يكون هذا التمثال منقولا عن شاب لاصلة له بالقوس ولا بالقطن، وإما أن يكون هذا المنجد من قراء الدكتور غالى الذين يدوخون فى تفهم النسبية والإلكترونات وما إلى ذلك من المصاعب ، على أن يكون هذا القطن الذى «ينجده» قطن معشوقته التى ستزف إلى منافسه فى الغرام . . .

وعلى وجه غير هذين الوجهين لاأستطيع أن أفهم هذا التمثال ولا أن أستسيغه ، فأيهما كان هذا الشاب صاحب هذا التمثال ؟ على أى حال إن هذا أمر لايعنينا وإنما يكفينا أن نلمح هذا اللون أو ذاك من الحياة فى التمثال ، فليس لنا عند الفنان أكثر من أن يسقينا شهده ، وليس لنا عليه أن يكون هذا الشهد مما نعرف أو مماسبق لنا أن ذقناه . . .

إنه «منجد» رأته هكذا الآنسة جلاديس بولاد . . . ولها أن تفخر بأنها رأت شيئا وبأنها تحس وتدرك ثم تعبر عما تقف أمامه زائرة كالتى رأيناها لاتعرف الفرق بين بائع الجيلاتى وبائع العرقسوس . . .

انتهيت من هذا «المنجد» ونظرت يمنة ويسرة فلفتنى تمثال لغجرية تبين «زينا» لامرأتين قرويتين استند إلى كتف إحداهما طفل . . . كنت على بعد خطوات من التمثال أراه ولاأرى تفاصيله وملامح وجوهه ، فجذبنى إليه «موضوعه» واقتربت منه أبحث عن فعل الفنان فيه ، فالغجرية امرأة لها عقل أبرع من بقية العقول ، ولها نظرات أنفذ من بقية النظرات ، ولها إشارات أكثر امتلاء بالمعانى من بقية الإشارات ، والنسوة اللواتى يجلسن إلى الغجرية يستفتينها فى شئونهن لسن هادئات ولانائمات ، وإنما تثور فى نفوسهن رغبات ، وتصطرع فيها آمال ، وتتخبط فيها نزوات ولواعج ، والصبى الذى يستند إلى كتف أمه ويقف يسمع الغجرية تحدثها لايمكن أن يخلو من الفضول وحب الاستطلاع ، ولابد أن يظهر في وجهه تفرس يتتبع به هذا الكلام العجيب الذى يسمعه والذى يحسه لايشبه غيره من الكلام . . .

دنوت من التمثال لأرى فيه هذا كله فماذا رأيت ؟

رأيت الغجرية نائمة والمرأتين ناعستين والصبى المستند إلى كتف أمه شارد الروح . . . بل إن شارد الروح يدل على نفسه ، فيعرف الناظر إليه أنه قد سرح إلى دنيا غير هذه الدنيا ، فهو موجود فيها ، وإن كان مفقودا فى دنيانا . . . أما هذا الطفل ، فقد ظهر عليه أنه ابتلع روحه ، فهى فى بطنه محبوسة لاتكسوه حياة الأرض ولاتنتقل به إلى حياة أخرى . . .

كان هؤلاء الجماعة أشبه الجماعات بتلاميذ المدارس فى الحصة الخامسة بعد أكلة العدس . . . متهافتين إلى النوم ، متبلدين عن الفهم ، ولم يكن فيهم مايكون فى غجرية وجماعة مصغين إليها . . . فكيف

دخل هذا التمثال هذا المعرض ؟ وأى شىء فيه أغرى المعرض بعرضه؟ . . . هذا مايعلمه الله وما يعلمه أولئك الذين يقولون : إنهم يشجعون الفنانين الناشئين . والذين أريد أن أقول لهم : إن تشجيع الفنانين الناشئين لايصح أن يكون على حساب الفن ، ولايصح أن يتعدى حدود التشجيع إلى أن يكون تحريضا على الفن ، وإكراها له أن يخضع ويذل لمن لايكرمه ويفسح له روحه ونفسه . وهذه كلمة شديدة لاأريد منها إلا أن تحفز صاحب الغجرية على أن يمعن فى تأمل إذا تأمل وأن يثابر فى تجويد التعبير إذا أقبل على تمثال جديد ، فإذا لم يجد فى نفسه القدرة على ذلك استرزق الله عملا آخر غير الفن . . .

وبدأ الزحام الذى كان محيطا بهدى هانم شعراوى فى الركن البعيد ينحل قليلا قليلا ، فقصدت الى ذلك الركن فكان أول ما استرعى نظرى فيه تمثال آخر صغير لبائع العرقسوس حسبته أول مارأيته أنه من صنع آنسة أو سيدة لما رأيت فيه من حنان وإعجاب ذاعا فى تكوينه ونحته ، وتفصيل جوارحه تفصيلا لايمكن إلا أن يكون استجابة لطرب كانت ترقص به اليدان اللتان نحتتا هذا الجسم الفارع الممشوق الأنيق . حسبت هذا ولكننى علمت أنه من صنع شاب هو سيد زيدان ، فهنأته به ولم أكتم عنه ما خطر لى فابتسم فى استحياء كمن لم يكن يحب أن يقال له كلام كهذا ، ولكنى هونت عليه بأنه لاحرج على الفنان الرجل أن يعجبه جمال الرجال . . . وإنى أعتقد أنه لو كان زيدان قد اهتم بوجه تمثاله هذا على نحو ما لكان قد عرض إلى جانب هذا الجسم الحلو وجها فيه شىء ماتذكره له إلى ماذكرناه من جمال البدن فى تمثاله ، ولكنه استغرق فى الذراعين والساقين والكتفين ، وغير ذلك واكتفى بذلك . . .

واكتفيت أنا أيضا بذلك وهممت أن أنصرف ، لولا أنى رأيت عبد السلام الشريف ينطلق إلى تمثال «عازف الربابة» ليقرأ اسم صاحبه فقرأت الاسم معه وسألته رأيه فى التمثال وصاحبه فقال : التمثال بديع وصاحبه أحمد صدقى مثال محسن .

وعبد السلام الشريف فنان فى الصف الأول من الفنانين المصريين ، له أسلوب فى الرسم والزخرفة لم يسبقه إليه إنسان ، وقد أحدث القارئ عنه فى فرصة قريبة ، وفنان هذا شأنه لابد أن يكون لشهادته قيمتها . والحق أن تمثال العازف على الربابة تمثال بديع ولو أنه لم ينل جائزة ، وميزته أنه منحوت على النهج الفرعونى وفق الطريقة التى أحياها المرحوم مختار ، ومع هذا فإن صاحبه احتفظ «بقاهريته» فى وجه التمثال فلم ينحته عن واحد من أبناء الصعيد أو من أبناء الريف ، وإنما صوره وجها قاهريا فيه تأنق القاهريين ، ولطربوشه ميلان التأنق الذى يصطنعه أبناء القاهرة ، ولشاربيه انتظام شواربهم وإحسان تنظيمها .

ولاريب أن هذا التمثال كان أحق بالجائزة من التمثال الذى نال الجائزة الثانية ، ولكنهم قالوا لى : إنهم منحوا الجائزة الثانية لآنسة متعمدين كى يشجعوا الجنس اللطيف على غزو ميدان الفن .

أنا منذ اليوم أنذرهم بأن ليس فى الجنس اللطيف هذا أمل كبير فى الحصول على فن من صنع يديه ، فعليهم فى المسابقات المقبلة أن يراعوا الحق فذلك خير .

عزيز أحمد فهمى

هل لليهود فن ؟[1]

بقلم الدكتور زكى محمد حسن

ولسنا نقصد فنون الحياة المادية من جمع مال وما إلى ذلك ؛ وإنما نشير إلى الفنون الجميلة التى يعرف علماء الفنون وعلماء الاجتماع أن العلاقة بينها وبين الأديان كانت وثيقة منذ قديم الزمن .

وفى اعتقادنا أن الإجابة على هذا السؤال تتطلب البحث فى أمرين : الأول طبيعة الديانة الموسوية وروحها ، والثانى قومية اليهود ومصيرهم السياسى .

أما الأمر الأول فإن قوامه بالنسبة إلى مانحن بصدده فى هذا المقال ماجاء فى الوصية الثانية من الوصايا العشر .

وإلى القارئ نصها فى الإصحاح العشرين من سفر الخروج : «لاتصنع لك تمثالا منحوتا ، ولاصورة مما فى السماء من فوق ، وما فى الأرض من تحت ، وما فى الماء من تحت الارض . لاتسجد لهن ولاتعبدهن » .

(١) مجلة الثقافة عدد ٩٣ بتاريخ ٨/ ١٠/ ١٩٤٠ .

وربَ قائل يقول إن المقصود تحريمه هو صنع الصور والتماثيل لعبادتها . ونحن لاننكر ذلك ؛ ولكن المعروف أن الإنسان فى العصور القديمة كان يصنع الصور والتماثيل لهذا الغرض قبل كل شيء . ولذا كان كل فن دينيا إلى حد كبير .

والحق أن الفن في ذروة مجده يعبر عن شيء إلهى فى الإنسان أو بواسطته . وحسبك أن تفكر فى معبد كمعبد الأقصر أو البارتينون ، وفى لوحات فنية من تصوير رفائيل أو روبنز ، وفى قطعة موسيقية من بيتهوفن أو واجنر ، وفى مسجد كجامع السلطان حسن ، أو كتدرائية قوطية الطراز ككتدرائية نوتردام فى باريس . نقول حسبك أن تذكر هذه الآثارلتدرك أن أعظم المنتجات الفنية ماكان تعبيرا عن الشعور الدينى .

أجل ، إن الفن لايتجلى فى أعمال طبقة خاصة من الناس ، كأعلام الفنانين فحسب . وقد كان الإنسان الأول يصنع الإناء ليستعمله فى حاجاته اليومية ، ولم يكن يعرف الفن للفن ، فيتخذ الإناء تحفة يستمتع بالنظر إليها ، ولذا كان لكل منتجاته أغراض تستعمل فيها ، ولكنها لم تكن على رغم ذلك أقل روعة من التحف الفنية فى العصور التالية ، بل كانت تفوقها فى معظم الأحيان وضوحا وبساطة وجمالا .

على أننا إذا درسنا شئون الأمم القديمة وأحوال القبائل التى لاتزال على الفطرة أو فى أدنى درجات الحضارة عرفنا أن الفن كان خادما للدين منذ البداية ، ولذا كانت أهم مظاهره الأولى بناء المعابد والهياكل وعمل تماثيل الآلهة وصنع التحف والأوانى والأدوات التى تستعمل فى العبادة . وحسبنا دليلا على صحة ذلك أننا لانستطيع أن ندرس الفنون

المصرية القديمة أو الإغريقية بدون أن نعرف شيئا عن ديانات الأمم التى ازدهرت فيها هذه الفنون ، وبغير أن تكون الطقوس الدينية نبراسا هاديا فى فهم معظم التحف والمنتجات الفنية . بل إن الأمم المسيحية نفسها ساد فيها زهاء خمسة عشر قرنا فن دينى قوامه تصوير الأحداث الدينية وتوضيح تاريخ الكنيسة باللوحات الفنية والتماثيل . أما الحياة العادية البعيدة عن الدين فلم يكن لها من الفن نصيب يذكر ، إلا منذ عصر النهضة بإيطاليا فى القرن الخامس عشر .

وطبيعى أن بنى إسرائيل لم تكن بيئتهم وتعاليمهم الدينية مرتعا خصيبا لنمو الفنون وازدهارها ، كما كان الإغريق أو قدماء المصريين مثلا . فإن نواة الفن عند هذين الشعبين الأخيرين كانت تصوير الآلهة والأبطال وعمل التماثيل لهم أو تصوير الأفراد لأغراض دينية أو صنع التماثيل لتدفن معهم وما إلى ذلك مما له اتصال قوى بمعتقداتهم الدينية . والإغريق مثلا كانوا شعب حس ومادة يتصورون آلهتم شبه آدميين وإن نسبوا إليهم الخلود ، ويظنون أن العالم أكبر وأعظم من أن يكفيه إله واحد، ولم يكن المثل الأعلى عندهم الإله الواحد الذى لاجسم له والذى لايمكن تصوره ، وإنما كان الإله الجميل أو القوى الذى يرضى العين ويسعد اللب .

أما بنو إسرائيل فقد كانوا فى البداية يتصورون ربهم مخلوقا يتميز بقوة غير عادية ؛ ولكنهم وصلوا سريعا إلى الاعتقاد فى إله واحد روحى لامادة له فلا يمكن تصوره أو تصويره أو عمل التماثيل له . ولذا فقد كانوا يكرهون تمثيل هذا المعبود الواحد فى صورة أو رسم أو تمثال ؛

وتأيد هذا الكره بالتحريم الصريح الوارد فى الوصية الثانية من الوصايا العشر فى سفر الخروج ، كما ذكرنا فى صدر هذا المقال .

وطبيعى أن تخلى بنى إسرائيل فى خيالهم عن الصور والتماثيل وانصرفوا إلى الصلوات والحكم والأغانى . ولا غرو فإن الفنون التصويرية أو التجسيمية تنشأ من البعد عن الروحية ؛ فإن أساسها استطاعة تسجيل المتصورات فى تحف فنية ، وهى فى طبيعة الحال بعيدة عن الروحية ، والاكتفاء بالتفكير فى الشىء دون تصويره وتسجيله فى صورة أو تمثال . وقد كان اليهود يحرمون تصوير الإله كأنهم يذهبون إلى أن مثل هذا التصوير لايتفق مع فكرة الألوهية العظمى .

ولكن الشريعة الموسوية لم تحرم إلا التصوير . أما العمارة والفنون الزخرفية فلم تعرض لها بشىء . والمعروف أن تحريم التصوير كان قائما فى الإسلام أيضا ، فكيف نشأ للإسلام فن نما وازدهر واتسعت مناطق نفوذه بينما لم تستطع اليهودية أن تطبع بطابعها الخاص بعض أساليب فنية يمكن اعتبارها فنا يهوديا قائما بذاته ؟

والرد على هذا السؤال يشمل البحث فى المسألة الثانية التى أشرنا إليها فى صدر هذا المقال . وهى قومية اليهود ومصيرهم السياسى .

ولسنا نريد أن نعرض هنا لما اختلف فيه العلماء بشأن تعريف اليهودية ، وهل اليهود أبناء جنس واحد أو هم أمة واحدة أو أتباع دين واحد ؟ .

وحسبنا أن نشير إلى أن الإسلام انتشر انتشارا عظيما وامتد سلطانه

إلى كثير من البلاد التى كان للفن فيها شأن عظيم واختلط العرب بكثير من الأجناس الأجنبية عنهم وساهم العرب والإيرانيون والترك كل منهم بنصيبه فى قيام الفنون الإسلامية التى جمع الإسلام بين عناصرها المتفرقة وطبعها بطابع مشترك جعل أفضل تسمية لها أن ننسبها إلى الإسلام على الرغم من أنها لم تكن قبل كل شيء وسيلة لشرح الأفكار الدينية والتعبير عنها كما كانت سائر الفنون فى العصور الوسطى .

أما بنو إسرائيل فقد نشئوا فى الصحراء ثم استقروا فى فلسطين وامتزجوا بالكنعانيين فى الألف الثانى قبل الميلاد ؛ وكان من ملوكهم داود بين عامى ١٠٠٠ و٩٦٠ق . م ثم ابنه سليمان (٩٦٠ - ٩٣٠ ق . م). وانقسم اليهود فى عصر ابنه إلى مملكة إسرائيل فى الشمال وعاصمتها سامريا ، ومملكة يهوذا فى الجنوب وعاصمتها أورشليم .

وسقطت مملكة إسرائيل حين استولى الأشوريون على سامريا سنة ٧٢١ ق . م وحل ببنى إسرائيل أول أسر ما فى بلاد الجزيرة ثم سقطت المملكة الجنوبية حين استولى نابوخذ ناصر ملك الكلدانيين على أورشليم سنة ٥٨٦ ، واقتاد اليهود إلى بابل حيث ظلوا فى الأسر إلى أن استولى الفرس على بابل فعاد بنو إسرائيل إلى فلسطين سنة ٥٣٩ وشيدوا معبدهم المشهور فى بيت القدس ولكنهم فقدوا ملكهم السياسى ، وآلت الرئاسة بينهم إلى رجال الدين ، وتوالت الأحداث السياسية على البلاد فخضعت للإسكندر ثم للسلوقيين . ودخلها الرومان بقيادة بومبى سنة ٦٣ ق . م ، وفى سنة ٧٠ م . هدم طيطوس الرومانى المعبد اليهودى الأكبر فى أورشليم . ثم كانت نهاية اليهود كأمة متحدة ذات وطن

قومى . وكان ذلك على يد الإمبراطور الرومانى هادريان سنة ١٣٠ ميلادية .

ويمتاز تاريخ اليهود بتشتتهم فى أنحاء الأرض – وهو مايعبرون عنه فى اللغات الأوربية باسم DIASPORA – على أثر الاضطهاد والخلافات الدينية ؛ ولاسيما فى العصور الوسطى حين كانوا يطردون من بلد إلى آخر .

وصفوة القول أن اليهود لم يتح لهم تأسيس ملك سياسى زاهر أو إمبراطورية متسعة الأرجاء ، يمكن أن تزدهر فيها أساليب فنية يطبعونها بطابعهم بدون الخروج على تعاليمهم الدينية فى تحريم التصوير . ولأن اليهود تفرقوا بين شعوب الأرض ، ولم يستطيعوا أن يظلوا شعبا قائما بذاته أو عصبة أمم تجمعها روابط قوية ، لذلك كله لم يكن ميسورا أن ينشأ لهم فن قائم بذاته .

أجل كان هناك فنانون من اليهود ، ولكن آثارهم الفنية تابعة للطرز الفنية المختلفة . فبينها المصرى القديم وبينها الفينيقى والإغريقى والرومانى والهلينى والفارسى والبيزنطى والإسلامى ، وبينهاماينسب إلى شتى الطرز الفنية التى ازدهرت فى الغرب منذ العصور الوسطى إلى القرن العشرين . ولسنا ننكر أن بعض هذه الآثار الفنية كان يحمل مايبين صلته باليهودية ، مثل كتابة عبرية ورسوم هندسية اتخذها اليهود رموزا لبعض المعانى ؛ لكن مثل هذا لايفصل تلك التحف عن سائر الآثار الفنية التى تنتمى لنفس الطراز والتى صنعت لأقوام غير يهود أو على يد فنانين من المسيحيين أو المسلمين .

وقد كان بين الفنانين الذين سطع نجمهم فى أوربا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . أفراد من أصل موسوى ؛ ولكن الغريب أن معظمهم ترك الديانة الموسوية واعتنق المسيحية . ومن الفنانين الذين يمتون لليهودية بأسباب قوية فيليب فيت PHILIP VEIT (١٧٩٣-١٨٧٧) وإسماعيل منجز ISMAEL MENGS (١٦٩٠-١٧٦٤) وابنه أنطون رفائيل منجز ، ثم إدوارد بندمان EDUARD BENDEMAN (١٨١١ -١٨٨٩) وموريتز أو بنهايم MORITZ OPPENHEIM (١٧٩٩ -١٨٨٢) وجوزيف إسرائيل GOSEPH ISRAELS (١٨٢٤-١٩١١) وكاميل بسارو CAMILLE PISSARRO (١٨٣٠ -١٩٠٣) وماكس ليبرمان MAX LIEBERMANN (١٨٤٧- . . .) .

ولن يفوتنا أن نذكر الفرق بين اليهودية والإسلام بشأن تحريم التصوير ، فقد كان اليهود فى البداية أقل تمسكا بهذا التحريم ، ثم ازداد تمسكهم به شيئا فشيئا ، بينما قل تمسك المسلمين بكراهية التصوير بعد أن بعد عهدهم بترك الوثنية ، واطمأنوا إلى بعد الخطر الذى تجره الصور والتماثيل .

والمعروف أن هيكل سليمان كان فيه صور حيوانية وصور للشيطان ، ولعل ذلك راجع إلى أن اليهود كانوا لايزالون فى ذلك العهد متأثرين بالأمم الوثنية المحيطة بهم على الرغم من أنهم كانوا شديدى التمسك بأبعاد التصوير عن الفكرة الآلهية - وهو أساس التحريم إطلاقا . ولكن الديانة الموسوية ازدادت فى العصور التالية انصرافا إلى الروحية ، وأصبح التصوير عند اليهود أمرا وثنيا بحتا . وصفوة القول أن اليهود

ليس لهم فن وأن ذلك راجع إلى تحريم التصوير عندهم وإلى أنهم فقدوا استقلالهم السياسى والقومى منذ العصور الأولى .

وقد كتب اليهود المؤلفات الواسعة عن مقام بنى إسرائيل فى عالم الفكر ، ولكنهم لم يعرضوا للفنون الجميلة أبدا ؛ وحسبنا هذا اعترافا منهم بأن الفنون لم تكن فى يوم من الأيام ميدانا من ميادين تفوقهم ، أو حتى من الميادين التى كانوا صالحين لخوض غمارها .

فبنو إسرائيل - على حد قول الأستاذ شفيق غربال - «أمة لم تترك رسوما وتماثيل ومعابد ضخمة ، ولكنها تركت دينا وآدابا ، وأثرت بذلك فى تاريخ الحضارة أثرا لايقل عن أثر الإغريق ، أمة كانت أول من عرف عقيدة الوحدانية السامية وعبدت الله ولم تتخذ له من الأوثان زلفى» .

أنبــاء وآراء

« هل لليهود فن »[1]

قرأت بإعجاب كثير مقال حضرة الأستاذ الفاضل الدكتور زكى محمد حسن عن الفن اليهودى ، وأهمية أبحاث الدكتور ومقالاته تشجعنا على إبداء ملاحظتين بسيطتين لاحظناهما فى ذلك المقال ، وهما :

١ – أن حضرة الأستاذ الكاتب يقرر أن اليهود قد كتبوا المؤلفات الواسعة عن مقام بنى إسرائيل فى عالم الفكر ، ولكنهم لم يعرضوا للفنون الجميلة أبدا .

٢ – قوله أن بنى إسرائيل – على حد قول الأستاذ شفيق غربال – لم يتركوا رسوما وتماثيل ومعابد ضخمة ، ولكنهم تركوا دينا وأدبا وأثروا بذلك فى تاريخ الحضارة أثرا لا يقل عن أثر الإغريق .

أما عن ملاحظتنا الأولى فنقول بأن الكثيرين من بنى إسرائيل كتبوا وألفوا فى الفن اليهودى كتبا ومؤلفات عدة ، قصدوا من وراء تأليفها تسجيل الحضارة والحركة الفنية اليهودية .

وكانت كتبهم وهى كثيرة شاملة لجملة نواح فنية ، فقد ألف كل من

(١) مجلة الثقافة عدد ٩٩ بتاريخ ١٩/ ١١/ ١٩٤٠ .

كراوس وبنتسنجر وتومسن ومكاليستر وتيرش فى أعمال الحفر والتنقيب الأثرى عن الحضارة العبرانية مؤلفات قيمة نذكر منها خمسة(١) .

كتب غيرهم عن العمارة الفخمة الضخمة التى لم يبق منها شيء لقدمها وضعف مادتها ، فكتاب« كراوتهايمر» عن المعابد فى القرون الوسطى يؤيد ذلك (٢) .

أما عن الزخرفة العبرية التى رسمت على جدران المعابد والمبانى وعلى الزهريات وغيرها فكتاب ستاسوف المشهور(٣) لايمكن إهماله .

ولعلنا نذكر بنوع خاص كتابين قيمين عن فن تحلية الكتب العبرية وهما لفراوبرجر(٤) وجاستر (٥) .

---

(١) - S.KRAUSS, TALMUDISCHE ARCHEOLOGIE. LEIPZIG 1910-1912.
-J.BENZINGER, HEBRAISCHE ARCHEOLOGIE. FREBURG 1907.
-P.THOMSEN, KOMPENDIUM DER PALASTINISCHN AL
TERTUMSKUNDE TUBINGEN 1909.
-R.A.S MACALISTER, THE EXCAVATION OF GEZER. LONDON 1913.
- H.THIERSCH, DIE NEUESTEN AUSGRABINGEN IN

(٢) R.KRAUTHEIMER , MITTELALTERLICHE SYNAGOGEN .
BERLIN 1927.

(٣) - V.STASOV ET D. BUNZBURG , L'ORNEMENT
PETERSBURG (BERLIN) 1886-1905 . HEBREU.ALTASU.TEXT

(٤) - H.FRAUBERGER , VERZIERTE HEBRAISCHE SCHRIFT
UND JUDISCHER
BUCHSCHMUCK , DUSSELDORF 1909 .

(٥) - M.GASTER , HEBREW ILLUMINATED BIBLES OF THE 9. AND
10. CENTERIES
AND A SAMARITANSCROLL OF THE LAW OF THE 11.CENTURY .
WITH FACSIMPALASTINA-BERLIN 1907-1909.

وأما عن الملاحظة الثانية ، وهى أن اليهود أثروا بدينهم وأدبهم أثرا لايقل عن أثر الإغريق ، فهذا فتح جديد فى العلم يحتاج لتصديقه والإيمان به إلى البحث والفحص وذكر المصادر . والذى نعتقده أنه لم يخلق شعب استطاع أن يؤثر فى الحضارة الإنسانية كلها أثر الإغريق .

أما أن اليهود لم يتركوا رسوما وتماثيل ومعابد ضخمة ، فالحقيقة أنهم تركوا رسوما وتماثيل ومعابد ، مهما قل شأنها فإنه يمكن الاستدلال على قيمتها الفنية مماذكرناه من مصادر .

فهل لحضرة الكاتب الفاضل أن يوضح لنا شيئا عن هاتين الملاحظتين إتماما للفائدة؟

وله منا مزيد الشكر مع فائق الاحترام والتقدير ،

(مستفهم)

هل لليهود فن ؟[1]

بقلم الدكتور زكى محمد حسن

قرأت الملاحظتين اللتين كتبهما الأستاذ الفاضل « مستفهم » ، بشأن مقالى « هل لليهود فن ؟ » ويسرنى أن أبادر بشكره على حسن ثقته وأن أوضح له ما يطلب .

اعترض الأستاذ على قولى : « إن اليهود قد كتبوا المؤلفات الواسمة عن مقام بنى إسرائيل فى عالم الفكر ، ولكنهم لم يعرضوا للفنون الجميلة أبدا » وقال مفندا ما كتبت : « إن الكثيرين من بنى إسرائيل كتبوا وألفوا فى الفن اليهودى كتبا ومؤلفات عدة ، قصدوا من وراء تأليفها تسجيل الحضارة والحركة الفنية اليهودية » .

وأشار إلى خمسة مؤلفين - نسبهم إلى اليهودية بدون دليل !! - كتبوا عن أعمال الحفر والتنقيب الأثرى عن الحضارة العبرانية .

وقد كان فى استطاعة الأستاذ - كما أستطيع شخصيا - أن أضم إلى من ذكر أسماء مؤلفين آخرين كتبوا فى الموضوعات نفسها . ولا غرو فالكتابه عن الآثار والحفائر شىء ، والكتابة عن الطرز الفنية شىء آخر .

(١) مجلة الثقافة عدد ١٠٠ بتاريخ ٢٦/ ١١/ ١٩٤٠ .

فالمؤلفات الثلاثة الأولى التى ذكرها وهى : heb krauss benzinger .
و kompendium : thomsen archaeologie talmudischeو raische
archaeologie der palastinischel altertumskunde . ليست إلا كتبا فى الأركيولوجيا . ويعرف الأستاذ أن الأركيولوجيا هى تفسير الماضى بما خلفه من آثار ، فهى علم الآثار (من اليونانية arkhaio بمعنى قديم و logos بمعنى كلام) ، بينما تاريخ الفن هو دراسة التحف التى صنعها الإنسان ، مراعيا فيها إلى حد ما شيئا من مبادئ الجمال ، بغض النظر عن الغرض الدينى أو المادى أو الاقتصادى فيها . فتاريخ الفن لا يعنى إلا بالتحف والآثار ذات القيمة الفنية ، بينما الأركيولوجيا أو علم الآثار تعنى بدراسة المخلفات كلها ، وتدرس حياة الشعوب وطرق معيشتها فهى المصادر المادية لعلم التاريخ ، ونكمل من هذه الناحية ما يصل إلينا عن المدنيات والشعوب بطريق المستندات المدونة ، وهى إذن مرجعنا الوحيد فى دراسة مدنيات الأمم التى اندثرت بدون أن تصل إلينا عنها وثائق مكتوبة ، كما هو الحال فى المدنية التى ازدهرت فى بعض الجزر ببحر إيجا .

وهكذا نرى أن الكلام عن آثار قوم من الأقوام لا يدل حتما على أن فنا ازدهر بين ظهرانيهم . وحتى إذا كان فى كتب الآثار موضوعا عن شعب من الشعوب ما يدل على أن الفنون كانت زاهرة بين أفراده ، فإن هذا لا يستلزم أن هذه الفنون كانت فنونهم ، وكانت مطبوعة بطابعهم .

والكتاب الثانى من المؤلفات التى أشار إليها الأستاذ – وهو كتاب بتنسنجر - benzinger– فيه فصل واحد من الفنون من عمارة ونحت

وفنون تطبيقية وموسيقى (من صفحة ٢٢٤ الى ٢٧٨ فى طبعة سنة ١٨٩٤ وهى التى أملكها) . وقد استعرض فيه المؤلف ما كان معروفا عند بنى إسرائيل فى هذا الميدان ، ولكنه لم يقرر أن هذه الفنون كانت يهودية الأصل والطابع .

ونظرة إلى الصور التى توضح هذا الفصل تظهر أن منتجات هذه الفنون تتبع الطرُز الفنية التى ازدهرت فى البلاد التى اتصل بها بنو إسرائيل ، وقد أشار المؤلف نفسه إلى ذلك فى عدة مواضع ولا سيما فى صفحة ٢٤٩ حين قرر أن بنى إسرائيل لم يكن عندهم عمارة يمكن اعتبارها فنا جميلا ، إذ كانت مبانيهم لا تزيد عن حاجتهم المادية ، وإذا حدث أن زادت عنها فقد كان ذلك على يد صناع من غير بنى إسرائيل ، وهو يكرر مثلا فى صفحة ٢٥٥ حين يذكر أن بنى إسرائيل لم يعرفوا النحت فى الحجر .

ولا يفوتنى أن أرجح أن الأستاذ « مستفهم » ليس على حق فى حسبانه « بنتسنجر» من بنى إسرائيل ، فقد كان هذا العالم مدرسا فى كلية اللاهوت البروتستانتينية بمدينة توبنجن والمؤلفان الرابع والخامس اللذان أشار إليهما الأستاذ يبحثان فى الحفائر والتنقيب عن آثار فى فلسطين وليس فيهما ما يدل على أن اليهود كان لهم فن خاص .

وذكر الأستاذ كتاب المعابد اليهودية فى العصور الوسطى للأستاذ كراوتهايمر : krautheimer mittela - terliche synagogen . ولكنى لم أنكر أن اليهود كانت لهم معابد ! بل كان من بين الصور التى وضحت بها مقالى صورة معبد يهودى فى طليطلة . وكان هذا المعبد إسلامى

الطراز ، ولست أشك فى أن سائر المعابد التى جاء ذكرها فى الكتاب المشار إليه لم يكن لها طراز فنى قائم بذاته .

أما كتاب ستاسوف وبنزبرج على الزخرفة العبرية فقد جمع الرسوم التى جاءت على الآثار اليهودية . ولكن هذه الرسوم تنتمى إلى طرز فنية مختلفة .

وكذلك كتاب فراوبرجر و جاستر عن الزخارف فى المخطوطات العبرية لا يدلان على أن هذه الزخارف لا تنتمى إلى طرز فنية مختلفة .

وصفوة القول أنى لم أنكر أن اليهود ازدهرت بينهم فنون وكان منهم فنانون ، ولكنى ذهبت إلى أنهم لم يكن لهم فن أو فن قائم بذاته ، وقلت إن آثارهم الفنية تابعة للطرز الفنية المختلفة ، فبينهما المصرى القديم وبينهما الفينيقى والآشورى والإغريقى والرومانى والهلينى والبيزنطى والإسلامى ، وبينها من ينسب إلى شتى الطرز الفنية التى ازدهرت فى الغرب منذ العصور الوسطى إلى القرن العشرين . وطبيعى أن بعض هذه الآثار الفنية كان يحمل ما يبين صلته باليهودية مثل كتابة عبرية أو رسوم هندسية اتخذها اليهود رمزا لبعض المعانى ، ولكن مثل هذا لا يفصل تلك التحف عن سائر الآثار النفيسة التى تنتمى لنفس الطراز والتى صنعت لأقوام غير يهود أو على يد فنانين من المسيحين أو المسلمين .

ولعل من الحقائق ذات المغزى أن المراجع والكتب فى تاريخ الفنون تتحدث عن الطرز الفنية طرزا طرزا ، ولكن صديقى الأستاذ الفاضل لم

يجد بين صفحاتها ، أو بعض فصل عقد للكلام عن فن ينسب لليهود ، مع أن كثيرا من المؤلفين فى تاريخ الفن كانوا من اليهود أنفسهم .

أما الملاحظة الثانية فقوامها اعتراض الأستاذ على عبارة اقتبستها من كتاب التاريخ القديم للأستاذ شفيق غربال بك . وهى أن اليهود « لم يتركوا رسوما وتماثيلا ومعابد ضخمة ، ولكنهم تركوا دينا وأدبا وأثروا بذلك فى تاريخ الحضارة أثرا لا يقل عن أثر الإغريق » .

ويرى صديقنا أن اليهود تركوا رسوما وتماثيل ومعابد مهما قل شأنها ، فإنه يمكن الاستدلال على قيمتها الفنية مما ذكر من مصادر . وقد عرضنا لهذه المصادر فى فاتحة هذا الرد . ونضيف هنا أن تلك الرسوم والتماثيل والمعابد ليست كثيرة ، فضلا عن أنها تتبع طرزا فنية مختلفة ولا تصح نسبتها إلى فن يهودى ، فاليهود من هذه الناحية ليسوا كالإغريق أو المصريين القدماء أو الآشوريين .

ويأبى الأستاذ أن يصدق أن اليهود أثروا بدينهم وأدبهم أثرا لا يقل عن أثر الإغريق ، ويقول إن هذا فتح جديد فى العلم يحتاج لتصديقه والإيمان به إلى البحث والفحص وذكر المصادر .

وفى اعتقادنا أن هذه المسألة اعتبارية ونسبية ، وليس هنا مجال البحث فيها ولكنى أدعو صديقى الأستاذ أن يدرس العلاقة بين اليهودية والمسيحية والإسلام وأن يقرأ سير كبار العلماء والمفكرين اليهود فى العصور الوسطى والحديثة ، وأن يستعرض صلة اليهودية بحركة الإصلاح الدينى فى أوروبا ، ويتبين أثر اليهودية فى القوانين الغربية .

وقد يجد معظم المصادر التى يحتاج إليها فى هذا الصدد مثبتة فى كتاب the legacy of israel الذى ظهر فى أكسفورد سنة ١٩٢٧ .

وإذا أصر بعد ذلك أن أثر اليهود فى الحضارة الإنسانية يقل كثيرا عن أثر الإغريق فلن يكون الوحيد الذى يصر على ذلك . لأن الموازنة بين أثر الشعبين أمر غير يسير ولأن هذا الأثر كان مختلف النواحى ومتعدد المظاهر .

زكى محمد حسن

الفنان[1]

(مهداة إلى الصديق النابغة صلاح الدين طاهر)

للأستاذ عبد المعطى حجازى

كلما أسفـــر فى الليـــل القمــر	مـثل مـعنى فى خـيـال الشـاعـر
أو مشى الليل الموج صفوفا واندثـر	كـآمــان هجس فى خــاطـــر
أو ثرى برق أو انهـــل مطــر	كـسنى الشــر ودمع الحـائـــر
أو تهادى فى الأصيل الجـــدول	خــافت الأنغــام حلم النبـــرات
قبس الفنـــان عنهـــا	بعض ألحـــان الخلـــود
وجـــلا للنـــاس منهـــا	بعـض أســرار الوجـــود
وإذا احـمـرت من العـتب خـــدود	أوشكت من خجـل تستعـــر
وإذا مـــاست من الـــدل قـــدود	عــبث الكاس بهـــا والوتـــر
وإذا ثـارت على الصــدر نهـــود	يأمـــر الوث فـــلا تأتمـــر
أو تناجت فى الشــفـــاه القبـــل	فـتلاقت فـاسـتحالت لثمـــات

---

(١) مجلة الرسالة عدد ٣٣٩ بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٤١ .

ترجمتها ريشة الفنان حسن نشيدا

وكستها روعة الألوان إبداعا جديدا

وجمال العيش فى صبح الربيع جلال الموت فى ليل الخريف

والمنى تشرق فى الوجه البديع والأسي يعصف بالقلب الضعيف

وحنان الأم للطفل الرضيع ووميض الغدر فى الوجه المخيف

وابتسام الدهر لما يقبل وعبث الحظ عند النائبات

كلها أصداء حس وخيال عبقرى

مزجت سعدا بنحس جميلا بزرى

أيها السابح فى دنيا الجمال كشعاع الشمس فى الروض الأنيق

تنشر النور وتلقى بالظلال كسنى العين من الهدب الرشيق

تمزج الحس بألوان الخيال مثلما يمزج بالماء الرحيق

أنت للفن نبى مرسل شهدت عيناى منك المعجزات

أنت ظل الله فى الأرض افتنانا وابتداعا

أت وحى الشمس للروض حياة وشعاعا

أيها الطائر كالنسر الجسور بجناحين : سموا وابتكارا

تحت ظل الغصن أو فوق الصخور رسل الوحى إلى غير عثار

فإذا الطود على الرق سطور وإذا الروض نزيل فى إطار

وإذا الماضى جديد مقبل هب كالنائم من طول سبات

أيها الجبار هذا الكون معنى فى خيالك
وصدى سجله الفن ليحيا فى ظلالك

أيها الساهر والناس نيام — تصنع الحسن وتلهو بالخلود
أيها الراهب فى دير الظلام — تكشف الأستار عن لغز الوجود
هذه دنياك ، دمع وابتسام — وأغاريد عذاب وروض
ونعيم بالأمانى مشقل — وجحيم مستطير الجمرات
أنت عنوان الحياة — أنت رمز للزمان
مستبد أنت عات — ورفيق أنت حان
إن يكن فى الأرض سحر أو جمال — فهو الفنان فى الدنيا سناه
أو يكن الحب شوق أو ملال — فهو الفنان للحب صداه
أو يكن للشمس نور أو جلال — فهو الفنان مشكاة الحياة
ذلك الفنان وحى منزل — أنطق الصمت بل أحيا الموات
أوقفت ريشته الدهر — فلبى واستجاب
وكست من خلدها العمر — مدى العمر شبابا
بشر مثل جميع البشر — رفعته ريشة عن مستواه
كاد لولا قطرة من حذر — يزدرى الناس ويحيا كإله
إنه الفنان ، صوت القدر — وهوى الفنان دستور الحياة

هو دنيا رف فيها الأمل وثوى اليأس ودارت دائرات

عالم تصطخب الآلام وثوى اليأس ودارت دائرات

ويضل العقل والأفهام فيما يحتويه

(الإسكندرية) عبد المعطى حجازى

الاتجاهات الفنية الحديثة[1]

للأستاذ محمد بك ناجى

شاء الله لنا أن نعيش ليختبرنا بهذه الأوقات كى نستحق مصيرا أجل وأعظم . لهذا حشدنا جميع قوانا فى خدمة غرض نبيل ، وانبعثت همتنا للكفاح فى جميع الجبهات فى نفس الوقت . فلنزد من هذه القوة ، ولنضاعف وثباتنا ، فليس فى حوذة الفرد أكثر مما تجمع له من الوسائل . ولقد ظلت الروح أبدا مكرسة للنصر .

نظروا إلى الحرب الأخيرة وتساءلوا عما إذا كان جنود الأمم المتحدة قد تجردوا من تذوق الجمال الذى كان يسرى فى مظاهر فنهم بمدينتنا القاهرة لكى يكلل السلاح بالنصر لا يكفى صوت المدفع وحده ، فإن الحلفاء قد عبثوا مصوريهم ومثاليهم ليعبروا عن حياتهم . قد دعيت مصر للاشتراك فى معرض البندقية الدولى للفنون الجميلة وهو حلبة سبق أوروبية يضرب كل فيها بسهمه ومصر ساهمت بجرأة بدورها فى هذا المضمار . حقا إنها وصلت إلى الصفوف الأولى وهى تلهث ولكنها

(١) مجلة الرسالة عدد ٧٨٨ بتاريخ ٩ فبراير ١٩٤٨ .

أقرت مكانتها فى مجمع الأمم . وإنا لنتقدم بشكرنا إلى إيطاليا صانعة السلام الذى يوفق عن طريق الفن بين المصالح المتضاربة المتباينة .

فى البندقية المدينة الغناء التقت جميع الأمم وقد ظفرنا بمثل هذا الامتياز أثناء الحرب ، وبعدها احتفظت به القاهرة فأمست عاصمة الفنون فى الشرق الأوسط ، وظلت حريصة على هذا التقليد ومن أجل هذا تحظى إيطاليا التى تنزلنا اليوم بجناحها الفخم بنفس حقوق الضيافة فى قصر المعارض فى القاهرة فى العام القادم .

وقد شئت أن أحدثكم عن مدينة أوربية باهرة يقول البعض آسفا أن الشيخوخة قد دبت فيها - ومعرض البندقية يقدم إلينا صورة جلية . قد تثير أسباب الكوارث قلق المؤرخين ولكن العلوم الزاخرة ، والحرية الوافرة ، والفردية الواسعة ، ثم الكبرياء ، والرغبة العابثة فى خلق عالم مجرد من الطبيعة لا تقلقنا ، ولكن فضيلة التواضع التى تنقص الفنان هى الباعثة على انحلال فنه . وإمعانا فى التدقيق ، إليكم المراحل التى اجتازها الفنان المعروف بتصوير « المرئيات » تتضمن أولى هذه المراحل إبراز صورة المرئيات مباشرة بطريقة ساذجة . أما الثانية فتقتبس العناصر الطبيعية لإبداع الطبيعة من جديد . وتطمح الثالثة إلى تكوين عالم لا يمكن تصوره مستقلا عن عالمنا المعقول .

والرأى عندنا أنه يمكن أن نحدد بين قطبين ما ينتاب عالم الفنون من الاضطراب البالغ : أولهما المحسوس وهو نقطة ارتكاز الفن التصويرى أو المرئى ، والآخر المجرد ويثير فى النفس برموزه وإشارته المعانى والارتسامات .

وتطرف الفن المعاصر وجموحه شبيه بتحرير الفرد من الأوضاع القائمة . والنشاط الروحى الرفيع لا يقبل بطبيعته أى مبرر ، إذ هو حادث مستقل لا يخضع لسواه أو استخدامه كأداة .

إزاء هذه الانقلابات الطارئة على الفن بفعل التفكير الفلسفى المتضارب ، وما تقدمه لنا مذاهب مثل : « ما وراء الطبيعة » (الميتافيزيقية) ، « والتجريدية » ، « وما فوق المحسوس » (سيرياليست) ، « والاستبطانية » (فرويدزم) ، لا يعدو واجبنا غير الإلمام بهذه التيارات التى تعتبر أدبية أكثر من أن تكون فنية ، أما الأخذ بها والجرى عليها فمتروك للأذواق والميول . ولا يخفى أن حب البشرية والدين والتقاليد والوطن ليست موضوع ما يعرف « بالفن الدولى» وهذه العوامل المذكورة التى خلفت للإنسان أجمل تراث لا تزال تفعل فعلها فى بعث نهضة الشرق . ولسوف يظل الشرق للجميع مستودعا روحيا زاخرا ليعالج مرة هذه الوثنية يسمى عالم الفن للتحرر منه . هذا ما يلقيه علينا معرض البندقية من الدروس ، وإنا لجد عارفين له بالجميل .

محمد ناجى

مراجع

١ - مجلات :

* أعداد مجلة الرسالة . القاهرة . حتى عام ١٩٤٩ .

* أعداد مجلة الثقافة . القاهرة . حتى عام ١٩٤٩ .

* أعداد مجلة الهلال . القاهرة . حتى عام ١٩٤٩ .

* مجلة صوت الفنان . القاهرة . ١٩٥٠ .

* أعداد مجلة الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية . القاهرة . من ١٩٣٨ حتى ١٩٤٥ .

* أعداد مجلة الفنون الجميلة . بيروت . ١٩٣٧ .

* أعداد مجلة الفنون . القاهرة . ١٩٢٤ .

* مجلة «فنون» . وزارة الثقافة الأردنية ، عمان ، دون تاريخ .

* مجلة صوت الفنان . القاهرة . ١٩٥٠ .

٢ - كتب :

* سمير غريب . السريالية فى مصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٦ .

* أحمد تيمور . المهندسون فى العصر الإسلامى . لجنة نشر المؤلفات التيمورية . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .

* أحمد تيمور . التصوير عند العرب . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ١٩٤٢ .

* أحمد تيمور . خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب . لجنة نشر المؤلفات التيمورية . الطبعة الأولى . القاهرة . ١٩٥٧ .

* شاكر حسن آل سعيد . الفن التشكيلى العراقى المعاصر . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . تونس . الطبعة الأولى . القاهرة . ١٩٩٢ .

* الدكتور ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان . القاهرة . ١٩٩٠ .

* على اللواتى . الفن التشكيلى فى تونس . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . تونس . القاهرة . ١٩٩٦ .

* مختار العطار . رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر . الجزء الأول .

الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى . القاهرة . ١٩٩٦ .

* الدكتورة زينات البيطار . النقد والتذوق فى الفنون التشكيلية . بحث غير منشور .

* أرنولد وكريست وبريجز . تراث الإسلام . ترجمة الدكتور زكى محمد حسن . لجنة الجامعيين لنشر العلم . القاهرة . ١٩٣٦ .

* محيط الفنون . الفنون التشكيلية . دار المعارف . القاهرة . ١٩٣٨ .

* الدكتور زكى محمد حسن . تاريخ الفن الإسلامى فى مصر . الجزء الأول . مطبعة دار الكتب المصرية . القاهرة . ١٩٣٥ .

* الدكتور زكى محمد حسن . فى الفنون الإسلامية . الجزء الأول . اتحاد أساتذة الرسم . القاهرة . ١٩٣٨ .

*الدكتور زكى محمد حسن . فنون الإسلام . القاهرة . ١٩٤٨ .

المحتويات

الصفحة

إهداء ٤

مقدمة ٥

نظرة ٧

كتابات ٤٥

ملاحق ٨٣

مراجع ١٣١

المحتويات ١٣٣

رقم الإيداع ٥٦٢٧ / ٩٨
الترقيم الدولى 9 - 0458 - 09 - 977

مطابع الشروق
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت:٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس:٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)



في تاريخ الفنون الجميلة

متى عرف العرب تأريخ ونقد الفنون الجميلة ؟
هذا هو السـؤال الذى قـادنى فى النهاية إلى كتابة هذا الكتاب، فلقد شغلنى السـؤال منذ بضـع سنوات، وانشغلت عنه كـمـا انشغل غيرى من الباحثين والنقاد بالكتابةعن الحاضر، عن الإبداع التشكيلى . واستغرقت فى القراءة البحوث الجاهزة ، وهى كلها عن تأريخ ونقد الفنون الجميلة فى أوروبا ، فهناك آلة ضخمة تضخ مياها من كل الأنهار وإلى كل الاتجاهات ، وأنا لا أريد أن استغرق أو أن أستسهل المقارنة مع أوروبا، أو سب الواقع العربى ،أو ماضيه كما يفعل آخرون.

دار الشروق

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى ـ رابعة العدوية ـ مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما ـ تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس : ٤٠٢٧٥٦٧ (٢٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)